

ESTUDIOS DE LITERATURA DEL SIGLO DE ORO



JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ



UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

ESTUDIOS DE LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ



Collane@unito.it

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

∞2018∞

Anejos de Artifara 2



Colección en línea de estudios y textos de iberística
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por
el comité científico.

Comité Científico:

Rafael Bonilla Cerezo
José Manuel Martín Morán
Emilio Martínez Mata
Elisabetta Paltrinieri
Carmen Peraita
María Rosso
Aldo Ruffinatto

Editor

Guillermo Carrascón

Collane@unito.it
Università di Torino

ISBN: 9788875901189



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Diseño gráfico: Guillermo de Busto

Imagen de portada: grabado en plancha de leño de **Jost Amman** (ca. 1568) que representa dos oficiales de imprenta, retirando una página impresa (iz.) y entintando las planchas (dr.). Al fondo se ven los componedores. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Books%26History>>. Reproducido de Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, 1998, p. 64.

A Herminio, que, aparte de su amistad, me inició en la lectura de los clásicos con sus libros y sus *marginalia*.

INDICE

NOTA PRELIMINAR	VII
I. DEL MANUSCRITO AL IMPRESO	
I. “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas como son los libros”: Imprentas y librerías en el siglo XVII	3
II. LA RECEPCIÓN DEL LEGADO CLÁSICO EN EL SIGLO DE ORO: LA <i>ULIXEA DE HOMERO</i> TRADUCIDA POR GONZALO PÉREZ	
I. La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez	33
II. “El mejor de los poetas” para “el mejor de los príncipes”: La <i>Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez</i> , un tratado cortesano de educación principesca	67
III. LA NOVELA DE CERVANTES Y LA NOVELA PICARESCA	
I. La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas	87
II. “La Corte, del mundo maravilla”: La ciudad, la villa y Corte y la novela picaresca española	113
IV. CERVANTES Y LOPE DE VEGA FRENTE A LA TRADICIÓN LITERARIA (Y LOPE FRENTE A LOPE)	
I. “Mira, si quieres, que no mires”: El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación. Apuntes a propósito de un motivo literario	191
II. La recepción literaria en el Siglo de Oro: Hacia el <i>Decamerón</i> de Lope	217
III. Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: <i>El Perseguido</i> , <i>El mayordomo de la Duquesa de Amalfi</i> y <i>El perro del hortelano</i>	229
V. BIBLIOGRAFÍA	
I. Bibliografía citada	255
II. Procedencia de los textos	284

NOTA PRELIMINAR

En *Estudios de literatura del Siglo de Oro* se reúne una colectánea de ocho trabajos de naturaleza dispar escrita y, en su mayoría, publicada a lo largo del último decenio. No obstante su heterogeneidad y variedad, el volumen tiene el denominador común tanto del género, el artículo académico o la “monografía breve” –aunque haya alguna que, por no avenirse bien con el precepto de la concisión, parezca sobrarle el adjetivo–, como el tema, la literatura española de los siglos XVI y XVII enfocada desde diversos ángulos, que se señalan en los cuatro apartados en que se dispone.

La primera parte, “Del manuscrito al impreso”, se conforma de un único capítulo, en el que, al arrimo de una serie de textos del siglo XVII a propósito del “arte ingenua y liberal de la impresión”, se describe el proceso de elaboración de un libro, primero, a modo de presentación, en la era manuscrita de transición entre el Medievo y el Humanismo, y, luego, demoradamente, en la era de la imprenta manual de dos golpes y tipos móviles de la alta Edad Moderna, desde los requisitos y las operaciones legales anteriores al proceso de transformación de un manuscrito en un impreso en una oficina tipográfica hasta su posterior encuadernación, distribución y venta.

La segunda parte, “La recepción de Homero en el Siglo de Oro: la *Ulixea* de Gonzalo Pérez”, se compone de dos capítulos. En el primero de ellos se da cuenta del proceso de apropiación humanista y renacentista de los poemas de Homero, desde que Francesco Petrarca alumbrara el proyecto de verterlos al latín a mediados del siglo XIV, hasta la traducción de la *Odisea* al castellano en endecasílabos sueltos de Gonzalo Pérez, realizada en dos impulsos entre 1550 y 1556, con el propósito de situar la versión del secretario de Felipe II en el contexto europeo de ediciones y traducciones de las epopeyas del patriarca de la literatura occidental. En el segundo se pretenden desentrañar algunos de los aspectos más sobresalientes de la *Ulixea*, como el contexto histórico en que se ideó y produjo la transliteración y la intención que con ella se perseguía, las ediciones griegas y latinas del poema de Odiseo que pudo manejar Gonzalo Pérez para acometer su trabajo, la elección del verso y las distintas fases editoriales por las que fue pasando el texto desde que se pusiera manos a la obra en 1542-1543 hasta la versión definitiva de 1562.

La tercera parte, “La novela de Cervantes y la novela picaresca”, se distribuye igualmente en dos capítulos. El primero de ellos, que constituye el trabajo más antiguo del volumen, por cuanto una versión primigenia y parcial se presentó en un coloquio sobre la picaresca habido en la Universidad de Colonia en 2008,

se centra en la concepción de la novela de Cervantes, a través de todas sus manifestaciones –*La Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por un lado, y *Don Quijote de la Mancha* y las *Novelas ejemplares* por el otro–, así como en su confrontación con las primeras novelas picarescas, principalmente con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. El segundo, probablemente el más ambicioso de la miscelánea, que tuvo su origen en el primero y fue concebido para figurar –aunque el cabo no lo hizo– en una historia del periodo de Felipe IV (1621-1665), albergaba por objeto fijar el *corpus* de textos pertenecientes al género en tal reinado y analizar en él el funcionamiento de la villa y Corte como espacio literario. Conforme a ello, se efectúa previamente un sucinto repaso histórico de la relación entre literatura y ciudad al socaire de autores y obras que giran en torno a la fiesta, el amor, el aviso y la denuncia de la corrupción, desde la antigüedad clásica hasta arribar al establecimiento de Madrid como capital de la Monarquía Hispánica por Felipe II en 1562. Seguidamente, se examina, primero, la evolución de Madrid como Corte en los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV y, luego, como espacio literario. Por último, se realiza una revisión crítica de los estudios más significativos publicados en los últimos cuatro decenios a propósito del género ‘novela picaresca’, así como un estudio de la evolución del género desde la publicación del *Lazarillo de Tormes* (c. 1552) hasta la del *Estebanillo González* (1646).

La cuarta y última parte, “Cervantes y Lope de Vega frente a la tradición literaria (y Lope frente a Lope)”, consta de tres capítulos. El primero de ellos, el único inédito del volumen, no pretende ser sino una aproximación histórica a un motivo literario, la contemplación de una belleza durmiente que suscita el deseo de amor, tomando como punto de partida el momento culminante del episodio de Ruperta y Croriano, inserto en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (III, XVI-XVII) de Cervantes, quien nos sirve además de guía a lo largo del recorrido. El segundo persigue dilucidar el *Decamerón* o los *Decamerones* de que pudo disponer Lope de Vega en su escritorio para convertir algunas de las *novelle* de Boccaccio en piezas teatrales ajustadas al ideario de la *Comedia nueva*, habida cuenta de que el *capolavoro* del certaldés, así como su traducción al castellano del siglo XV, fueron prohibidos en los índices romano y español de 1559 y que, posteriormente, a partir del levantamiento parcial de su interdicción en 1571, se difundió únicamente en versiones castigadas, hasta en tres distintas. En el tercer capítulo, que versa sobre la reescritura en Lope de Vega y que se divide en una parte teórica y otra práctica, se realiza una sucinta presentación del concepto poético de la “intratextualidad” y se aplica a la producción teatral del dramaturgo madrileño a través del análisis de tres piezas ligadas entre sí, *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*.

Es importante destacar que hemos dejado los artículos sustancialmente tal cual aparecieron publicados, sin apenas modificaciones ni actualizaciones bi-

bliográficas. Y lo hemos hecho así tanto para respetar la esencia, los condicionamientos, los intereses y las perspectivas con que fueron pergeñados en su momento, cuanto porque la escritura individual de cada uno trazó las líneas del rostro del autor en la circunstancia de su gestación y redacción.

*En Córdoba y Jaén,
entre febrero y marzo de 2018*



PRIMERA PARTE
DEL MANUSCRITO AL IMPRESO

I.I. “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)”: Imprenta y librerías en el Siglo de Oro

El reinado de Felipe IV (1621-1665) se halla venturosamente flanqueado por una serie de textos que versan sobre el “arte ingenua y liberal de la impresión”, a saber: el Discurso CXI de *La plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615), de Cristóbal Suárez de Figueroa, rotulado “De los impresores”; el cual – como se sabe– es una versión remozada, “parte traducida de toscano y parte compuesta”, de “De’ stampatori”, de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecia, 1589), de Tomaso Garzoni¹. La *Apología del arte de imprimir* (Madrid, 1619), de Gonzalo de Ayala, corrector de la oficina tipográfica del conocido maestro impresor Luis Sánchez, cuyo opúsculo persigue establecer una nítida separación entre el oficio liberal de los impresores y el de los mercaderes de libros (Gonzalo de Ayala, 2006). El *Syntagma de arte typographica* (Lyon, 1664), del prolífico cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz, insertado en el cuarto tomo, la *Theologia praeterintentionalis*, de su prolijo tratado la *Theologia Moralis fundamentalis*, que constituye el primer prontuario sobre el oficio tipográfico (Caramuel, 2004). El *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta* (Madrid, 1675), de Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, tratadista y abogado de los Reales Consejos, que también subrayó que la tipografía es un arte liberal y, por ende, había de estar exenta de cargas fiscales (Cabrera, 1993). La *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (c. 1680), de Alonso Víctor de Paredes, importantísimo manual técnico –el primero en su especie– de un experimentado oficial cajista, que fue impresor en Madrid y en Sevilla, sobre la composición (Paredes, 2002). Ellos serán nuestros guías fundamentales en la sintética descripción que sigue sobre el proceso de fabricación de un libro impreso, de la imprenta manual, sus operarios –maestro, fundidor, cajista, corrector, tirador y batidor– así como para esbozar algunas consideraciones sobre el mercado editorial y su normativa legal en el periodo. Sirva de preámbulo la memorable visita de don Quijote a un taller de impresión en Barcelona, donde, a golpe de prensa, Cervantes nos enseña las múltiples tareas y la división

¹ Seguimos la edición de “El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa” de Sonia Garza y Silvia Iriso (2000).

especializada del trabajo requeridos para obrar el milagro de la conversión de un texto en un libro:

Sucedió, pues, que yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. (*Don Quijote de la Mancha*, II, LXII, 1026)

1. HACIA EL LIBRO IMPRESO

En el *annus Domini* de 1325, ser Petracco di Parenzo (c. 1266-1326), notario de profesión radicado en la curia papal de Aviñón, financiaba, probablemente en conmemoración del vigésimo aniversario de su hijo primogénito, la hechura de un códice manuscrito con la *opera omnia* de Virgilio, acompañada de los comentarios de Servio. La manufacturación del códice así como la organización interna y la configuración heterogénea del contenido, pues aparte de las obras del autor de la *Eneida* se reúnen la *Aquileida* de Estacio, cuatro odas de Horacio con sus escolios respectivos y un comento al libro III del *Ars maior* de Elio Donato, serían obra del precocísimo genio de Francesco Petrarca (1304-1374). Ciertamente es guiado en su realización y aconsejado tanto por el poeta estilnovista Sennuccio del Bene como sobre todo por el obispo Ildebrandino Conti, su maestro y protector, que había puesto a su disposición su extraordinaria biblioteca, ricamente surtida de volúmenes de la Antigüedad clásica y de los Padres de la Iglesia, de la que podría haber obtenido el antígrafo –un manuscrito del siglo XII– con las tres obras del mantuano y los *commentarii* de su exégeta y biógrafo. El joven humanista, incitado por su padre desde la niñez a la lectura y el estudio de los clásicos, adquiriría, con su sufragio, las ligaduras y un pergamino de excelente calidad, al tiempo que contratara los servicios de un ducho escribano del mediodía francés, tal vez proveniente de los *scriptoria* de Aviñón o de la vecina Montpellier, que le introduciría en el arte y los misterios de la transcripción. El resultado es un imponente infolio máximo (410/415x263/265mm), propio de los libros escolares y religiosos de atril, compuesto por II+269+II folios, escrito en una letra gótica libraria, con tinta negra y marrón, distribuido del siguiente modo: ff. 2r-233r, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, con las glosas de Servio; ff. 233v-248v, la *Aquileida* de Estacio; ff. 249r-250v, las odas II, 3, 10, 16 y IV, 7 de Horacio; ff. 251r-269v, el comentario al *Barbarismus* de Donato. Tras la muerte de su padre, acaecida en 1326, Petrarca, engañado por las albaceas, perdía el valioso códice; para recuperarlo doce años después, en 1338, según declara la nota de posesión que figura en el folio de guarda (f. IIr); el mismo en que anotaría los obituarios de su hijo Giovanni, Laura y varios amigos más. Sería por

entonces, o un poco más tarde, pero en todo caso antes del otoño de 1343, cuando el célebre pintor y amigo del poeta, Simone Martini, iluminaba el frontispicio del manuscrito (f. 1v), con una miniatura en la que Servio, acompañado de un pastor (*Bucólicas*), de un campesino (*Geórgicas*) y de un soldado (*Eneida*), retira un telón que desvela a un poeta laureado. Tres pareados en latín, obra de Petrarca, explican el significado de la escena. El códice, hoy custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (sig.: A 79 inf. -S.P.10/27-), no solo fue compañero inseparable de Petrarca por el resto de su singladura, sino que está profusamente apostillado por él en los márgenes y en el interlineado; constituye un ejemplo señero de la transición entre el Medievo y el humanismo, en tanto delinea los componentes esenciales de los *studia humanitatis*: la poesía latina, la gramática, la filología y aun la moral; y representa un singular caso de confección colectiva de un manuscrito hecho a medida –piel, letra, tinta, ilustraciones, encuadernación y contenido– antes de la aparición del libro impreso².

Elizabeth Eisenstein, en su precioso ensayo sobre *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, ha resaltado la importancia decisiva que tuvo la introducción del papel, elaborado a partir de la molturación de trapos de lino blanco, durante el siglo XII en Europa, por cuanto permitió que los letrados, especialmente los humanistas, fueran sus propios amanuenses³. No menos relevante fue, como ha subrayado Paul Saenger (2011), el desarrollo, a partir del siglo XII, de la escritura discontinua, la puntuación sintáctica, la adopción de un complejo sistema de abreviaturas y la presentación gráfica de la información textual en pasajes agrupados y separados por títulos, calderones en color, mayúsculas destacadas e iniciales decoradas. Pues comportó una novedosa interacción iconográfica entre el libro y el lector; el establecimiento de la lectura privada en silencio (*lectio*), distinguida de la oral (*prelectio*); la instauración de la copia escrita no al dictado sino al cotejo visual del original; y el interés por la composición autógrafa, que incide en la noción de autor-escritor o copista, al tiempo que potencia la mayor complicación textual, cifrada en una composición basada en referencias cruzadas, capítulos y *distinctiones* y en la aparición de índices y glosarios finales⁴.

Nadie mejor que Giovanni Boccaccio (1313-1375), editor, historiador, crítico, ilustrador, dibujante, copista y autor de códices, lo verifica. Pues, efectivamente, el certaldés, para aunar en su persona las diferentes fases de la *auctoritas*

² Véase Billanovich (1996), Billanovich y Venier (1994), Feo (1988), Petrarca (2012) y Muñoz Sánchez (2012: 472-486).

³ “La producción del papel atendió a las necesidades de mercaderes, burócratas, predicadores y literatos; agilizó el ritmo de la correspondencia y permitió que un mayor número de hombres de letras fueran sus propios amanuenses” (Eisenstein, 1994: 30). Véase también Febvre y Martin (2011: 11-34).

⁴ Por cierto, Caramuel, hablando de los índices, que dan problemas en el libro impreso por la variabilidad de los formatos empleada en las reediciones, sugiere la numeración por párrafos (Artículo VIII).

medieval: *scriptor*, *commentator* y *auctor*, hubo de dominar a cabalidad la comprensión de un texto en toda su materialidad: desde el elemental plano lingüístico y gráfico, hasta la estructura global, pasando por la orquestación interna de las partes, la maquetación, el formato, la *mise en page*, la articulación entre columnas y márgenes en la página y el uso de elementos ornamentales. Famosos son a tal respecto sus *Zibaldoni* y la *Miscellanea*. Pero sobre todo códices manuscritos hológrafos como el Chigiano L.V. 176 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y el Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlín. El primero constituye un tan original como entusiasta homenaje a la naciente literatura italiana en lengua vernácula, significado en sus figuras más egregias: Dante, Guido Cavalcanti y Petrarca⁵. El segundo representa un bellissimo ejemplo de la recuperación del libro unitario, o sea la presencia en un código manuscrito de una o varias obras de un mismo autor en romance, que es al mismo tiempo, y en toda regla, un libro de autor: la *vulgata* del *Decamerón*. Un autógrafo transcrito entre 1370 y 1372 en el que Boccaccio muestra, mediante una magistral puesta en página, el uso de una grafía semigótica textual y un formato de libro de banco, tanto sus excelentes dotes de editor como la veneración que profesaba por su obra maestra⁶.

No deja de ser curioso, aunque constituya un caso excepcional, que Alonso Víctor de Paredes, cualificado especialista de los pormenores de la tipografía con más de cincuenta años de experiencia, compusiera su tratado, cual si fuera un autógrafo, directamente con los tipos: “como avia de gastar el tiempo en escribirlo, le fuy gustando en irlo componiendo, y imprimiendo por mi solo para que me sirva de original” (f. 46v). Naturalmente, *La institución y origen del arte de la imprenta* carece del propósito artístico-editorial del manuscrito de Boccaccio, como declara el propio autor: “está mal impresso por falta de Tirador; con erratas, porque como no imprimia más que para que me sirviese de memoria, no saqué prueba en todo ello, ni casi lo corregí...” (f. 46v).

Leighton D. Reynolds y Nigel G. Wilson (1987: 109 y 114) sustentan que, en el tránsito del renacimiento carolingio al renacimiento del siglo XII, se produjo un paulatino traspaso del conocimiento, primero, “*dai monaci e dai monasteri al clero secolare nelle scuole delle cattedrali e delle città*”, y después, entre finales

⁵ Ciertamente en el código Boccaccio edita con primor la *Vita di Dante* compuesta por él mismo (ff. 1r-13r); seguida de la *Vita Nova* del Alighieri (ff. 13r-28v); del célebre poema *Donna mi prega* de Cavalcanti, enmarcado por las profusas glosas latinas del médico florentino Dino del Garbo (ff. 29r-32v); después de dos folios en blanco (ff. 33r-33v), de la epístola en hexámetros *Ytalie iam certus honos cui tempora lauro*, destinada al “*illustri viro francisci petrarce laureato*” por “*Johannes boccaccius decertaldo florentinus*” (f. 34r); de las *canzoni* de Dante (ff. 34r-43r), y, finalmente, del *Canzoniere* de Petrarca, tal y como se hallaba a la sazón (43v-79r) (Cfr. *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*). De Robertis (1974: 11-21) baraja la posibilidad de que en el cuerpo central del manuscrito figurara la *Commedia* de Dante, que hoy constituye el código Chigiano L.V. 213, hológrafo de Boccaccio y gemelo de este, en lugar del poema de Cavalcanti, lo cual confirmarían los dos folios en blanco.

⁶ Cfr. Boccaccio (1974a). Véase igualmente Branca (1991: 211-262) y Bataglia (2008: 141-149).

del siglo XII y comienzos del XIII, a las universidades, que “si occuparono più di assimilare ed organizzare materiale ed idee portate a galla del recente fermento intellettuale che di fare nuove scoperte”. Fue, en efecto, una sensacional época de transformación, de avance de la vida civil, de renovación cultural, de ebullición intelectual, de erección de los nuevos templos del saber y de bibliotecas de lectura, de progresión de la literatura en lengua vernácula y, claro está, de desarrollo del libro manuscrito. Al socaire de las escuelas catedralicias y de las universidades, germinó una reciente profesión: los libreros universitarios (*stationarii* o *librarii*), que se agruparon en gremios y que, para satisfacer la demanda estudiantil de manuales y libros, conformaron un nuevo sistema de copia de manuscritos por cuadernos separados que se repartían a otros tantos amanuenses asalariados, conocido con el nombre de *pecia*, que abarataba costes y disminuía el tiempo de producción. Es así como despuntó un incipiente comercio librario. Un mercado editorial que, a medida que la lectura, ya como práctica, necesidad o entretenimiento de goce estético, se fue extendiendo –especialmente la silenciosa– a todas las capas de la sociedad, originando el nacimiento del libro como instrumento de labor intelectual, como objeto de esparcimiento y, en el ámbito cortesano, como signo de riqueza y ostentación, y causando su jerarquización y tipificación en diferentes formatos –el gran infolio de banco o atril, el libro humanista en folio o en 4º y el *libellus* o libro portátil en 8º–, alcanzó un sorprendente auge a lo largo del siglo XV⁷. Acreditados son los *cartolai* italianos, los grandes empresarios del libro manuscrito, que dominaron ampliamente su elaboración, difusión y venta: compraban papel y vitela al por mayor; contrataban copistas, iluminadores, artesanos y encuadernadores; seleccionaban los textos que copiar y con los que especular; elaboraban catálogos en colaboración con sus clientes; producían a gran escala –a escala artesanal, según la sociología de la era manuscrita– para abastecer sus librerías, y, por encargo, libros de lujo. Y de entre todos ellos: el célebre mercader, editor y librero de Florencia Vespasiano da Bisticci (1421-1498), conocido como el *princeps omnium librariorum* (Grafton, 2011: 240-249).

De consiguiente, la invención de la imprenta manual de tipos móviles y prensa de dos golpes no fue tanto una revolución cuanto una innovación técnica de capital relevancia (cfr. Briggs y Burke, 2011: 25-92). Una invención que, en todo

⁷ Así, A. Petrucci afirma que “la produzione del libro manoscritto era, almeno per alcuni settori (quali quello scolastico-universitario, quello tecnico-scientifico e quello umanistico-letterario), sufficiente sul piano numerico e sul piano qualitativo, in quanto sin dall’inizio del Quattrocento l’esistenza di grandi centri laici di produzione e anche la scoperta di nuovi sistemi di impostazione dell’opera scrittoria... permettevano la contemporanea produzione di gran numero di libri” (Pról. a Febvre y Martin, 2011: XIX).

caso, permitió la multiplicación de ejemplares de un original, teóricamente iguales (o sea: una edición)⁸, y la circulación masiva de libros; favoreció una significativa reducción de los costes de producción así como la universalización del saber; propició el desarrollo de la empresa impresora de tecnología preindustrial, la creación de nuevos oficios y profesiones especializadas y el negocio editorial; y modificó substancialmente los modos de reproducción de los textos no menos que el sistema o los aspectos técnicos de elaboración de los libros, aun cuando su estructura fundamental no experimentara grandes cambios: el formato *codex*, con sus diferentes tamaños y su configuración en fascículos o cuadernos de pliegos, siguió siendo básicamente el mismo antes y después de la imprenta, aun cuando el impreso imitara y aprovechara la inveterada experiencia del libro manuscrito, al extremo de que la época incunabulista ha podido ser denominada como la del “manuscrito impreso”.

En el umbral del taller, Suárez de Figueroa pondera justamente la divulgación del conocimiento, el incremento exponencial de lectores y la sustanciosa rebaja del precio de los libros; particularidades ligadas íntimamente entre sí:

Viene a ser el arte de imprimir ilustre y clara, porque ella sola des-ncentra los tesoros de erudición, que sin su cuidado se hallaran sepultados en perpetuas tinieblas... Se puede decir haber sido la imprenta quien despertó los espíritus del hombre, que estaban como adormecidos en el sueño de la ignorancia; porque antes de su invención se hallaban, en comparación de ahora, muy pocos letrados. Esto procedía del intolerable gasto de los libros; supuesto podía solo estudiar el rico y facultoso, cuya hacienda resistía a tan crecido interés como el de entonces, causa de quedar muchos pobres, mal de su grado, ignorantes. Ahora todos pueden aprender y darse a virtud por haber cobrado los libros moderados precios y manifestándose las obras de los antiguos. (*De los impresores*, p. 261)

Y especifica, de acuerdo con Polidoro Virgilio y en sintonía con Pedro Mexía (*Silva de varia lección*, t. II, III, 1-2, pp. 11-23), que el padre de la tipografía fue “Juan Cutembergho, caballero alemán, que la ejercitó desde el año mil y cuatrocientos y cuarenta y dos o, según otros, mil y cuatrocientos y cincuenta y uno, en la ciudad de Maguncia, habiendo hallado también la tinta que usan los impresores” (*De los impresores*, p. 262). Caramuel y Paredes, que siguen igualmente de cerca al autor de la *Silva de varia lección* para elaborar la historia de la escritura y de su soporte hasta el papel, ofrecen otras versiones basadas en fuentes distintas. Caramuel, que da hasta tres pareceres diversos, concluye, con Johann Alsted,

⁸ Afirma Caramuel que “en tipografía, al manuscrito original se le llama «copia», a los libros impresos, «ejemplares»” (*Syntagma de arte typographica*, p. 133). Por su parte, Moll (2011: 91) dice que una edición es un “conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones”.

que fue un caso de poligénesis: “este arte lo inventaron simultáneamente diversas personas en diversos sitios” (*Syntagma*, p. 51). Paredes, por el contrario, cita sorprendentemente el texto anónimo *En dónde y por quién fue inventada la arte de imprimir libros, y en qué año se divulgó*; texto de apenas treintaitrés líneas que fue incluido, para no dejar en blanco el último folio, en la cuarta edición de la *Visión delectable de la Philosophía e Artes liberales*, impreso en Sevilla, en el taller de los Cromberger, en 1526 (*Institución y origen*, ff. 4v-4r). Comenta que lo halló “en vn libro antiquissimo, que me comunicò vn curioso” y que lo transcribe “à la letra” amparado en su antigüedad⁹, en la probabilidad de la experiencia directa del autor y, sobre todo, en que difiere así en la adscripción como en la fecha, que adelanta a 1425: “Contra los que han tratado del origen del Arte de la Imprenta, dà este Autor por su primer descubridor a Pedro Fuest, Cavallero noble Aleman, natural de Maguncia, de adonde tambien lo fue Iuan Cutemberg... que el vno inventandole, y el otro perficionandole, vinieron a conseguir el imprimir” (*Institución y origen*, f. 4r). Como quiera que sea, tanto Caramuel (Art. III) como Paredes (ff. 5r-5v) no solo recuerdan que antes de la invención de la tipografía en Europa la estampación (xilográfica) se practicaba desde antiguo en China, sino que señalan que son dos modos divergentes y aun opuestos de impresión.

Parece ser, en definitiva, que ambos tenían razón, sobre todo Paredes al asociar los dos nombres. Pues según la tradición Johann Genfleisch, apelado Gutenberg, fue, hacia los años cuarenta del siglo XV, el inventor de la imprenta y el primero en utilizar los caracteres móviles y la tinta oleaginosa en la reproducción de un texto; Johann Fust, el benefactor económico de la empresa. A ellos hay que agregar a Peter Schöffer, calígrafo de profesión y editor de manuscritos, que colaboró con Gutenberg –incluso pudo ser el responsable del arte combinatoria de los tipos en las cajas– en la impresión de los dos tomos de la famosa *Biblia de 42 líneas*.

A pesar de su vertiginosa propagación desde Maguncia por el occidente europeo, singularmente por Alemania, el septentrion italiano, Francia, y los Países Bajos (Febvre y Martin, 2001: 224 y ss.), la imprenta no puso fin a la difusión manuscrita como forma de transmisión cultural. Antes bien, se desarrolló un proceso de interacción entre los dos canales de comunicación durante la alta Edad Moderna, que comportó un reparto de funciones.

Así, Asa Briggs y Peter Burke (2011: 58-63) han destacado que entre las clases elevadas no estaba bien visto publicar sus escritos por cuanto “sarebbero stati venduti al pubblico comune, ciò che avrebbe fatto apparire gli autori come mercanti”. Este prejuicio nobiliario ante la dimensión pública, comercial y venal que suponía la retracción de la estampa, como es bien sabido, en España, al igual que en otras partes del continente, afectó principalmente, entre los géneros literarios, a la poesía, cuyas formas de divulgación fueron básicamente, aparte

⁹ V. Infantes (2006: 190), que lo edita, sostiene que podría constituir “la primera vez que –por impreso– se daba noticia en el ámbito hispano de la invención de la imprenta”.

de las antologías impresas de varios autores, las copias manuscritas y los pliegos sueltos. No de otro modo, en pleno siglo XVII don Luis de Góngora hacía correr letrillas y romances, su *Polifemo* y sus *Soledades*, por la Corte en copias a mano, y solo al final de su vida, acuciado por los problemas económicos, reúne y prepara su poesía para darla a la estampa. Como contrapartida, a caballo entre los siglos XVI y XVII emergía en España el escritor profesional, encarnado en las figuras de Mateo Alemán, Miguel de Cervantes y, sobre todo, Lope de Vega¹⁰, los cuales, por demás, mostraron una cristalina conciencia de sus derechos de autor ante el uso fraudulento de su creaciones literarias. Briggs y Burke han subrayado igualmente la importancia decisiva que jugó la epístola de puño y letra en la época como comunicación interpersonal y como vehículo portador de noticias; que la divulgación manuscrita establece una comunión mayor, más estrecha e íntima, entre emisor y receptor, y que es un efficacísimo método tanto de “eludere la censura” como una poderosa arma de acción política. Ciertamente: durante el siglo XVII español prolifera toda una suerte de literatura manuscrita clandestina, de sátira política, personal, institucional y religiosa, así como erótico-pornográfica y mágica de ensalmos y conjuros¹¹.

Por su lado, Fernando Bouza (1997: 48), que ha suscrito y refrendado estas cuestiones, ha atenuado asimismo la distancia entre la *scribal culture* y la *print culture* al apuntar que “en realidad manuscrito e impreso son los polos de un solo continuo que es la escritura” (Bouza, 1997: 48). Ha, sobre todo, ahondado en la relevancia que, en el marco de la cultura impresa, alcanzó la cultura manuscrita: desde obras literarias, “memorias, diarios, confesiones, cartas familiares y toda una pléyade de textos que forman la literatura autógrafa que entonces empezó a florecer” (Bouza, 1997: 43), hasta “copiar, sacar o trasladar manuscritos”, que fue “un trabajo al que en los siglos XVI y XVII se dedicaron profesionalmente los llamados copistas, copiadores, escribientes o, también, escribanos o escritores de libros” (Bouza, 2002: 31). Y ha resaltado que la imprenta trajo consigo la consolidación de la escritura individual, “la huella personal que el manuscrito siempre tiene”, que en el siglo XVII, en tiempos del Rey Planeta, se alejó definitivamente del canon escriturario, pese a las cartillas, a favor de la grafía y el estilo propios.

Quizá el caso paradigmático de esta interacción entre la transmisión manuscrita y la imprenta lo constituye Francisco de Quevedo, no solo porque, antes de darse a la publicidad de la estampa, su obra corrió abundantemente manuscrita, más la prosa que el verso –pues muchos de sus poemas permanecerían inéditos

¹⁰ Joan Oleza (2004), comparando las figuras de Lope y Velázquez, comenta que tanto uno como otro disfrutaron, sobre todo en sus primeros años, de la emancipación artística que les dispensaba el incipiente mercado artístico, pero que su mentalidad aun no estaba preparada para su legitimización y que, en consecuencia, buscaron el prestigio a través de los canales propios del Antiguo Régimen: la nobleza y la Corte. Y véase también García-Reidy (2013).

¹¹ Véase, por ejemplo, Díez Borque (1983),

hasta 1648–, sino porque puesto a dirimir la ardua *quaestio* comparativa de *las armas y las letras*, en lugar de tomar “ora la espada, ora la pluma”, enfrentó “plomo contra plomo, tinta contra pólvora, cañones contra cañones” (*La hora de todos y la fortuna con seso*, 35, p. 291).

2. EL LIBRO IMPRESO Y SU ENTORNO

Desde su invención en los aledaños de 1450, la técnica impresora permaneció fiel a sí misma hasta los primeros compases del siglo XIX, en que la prensa de dos golpes fue sustituida por la prensa accionada por vapor, ideada por Friedrich G. König en colaboración con Andreas F. Bauer. Ello vino, más o menos, a coincidir con la invención de la máquina para elaborar papel continuo –la máquina Fourdrinier–, patentada por Nicolas-Louis Robert. E igualmente, con el desarrollo, desde comienzos del siglo XVIII, en que se regulariza en Gran Bretaña el *Copyright Act*, del derecho de la propiedad intelectual, que no sería internacionalmente reconocido hasta la convención de Berna de 1887. Durante casi cuatro siglos, por consiguiente, la imprenta manual apenas experimentó cambios, fuera de algunas modificaciones tecnológicas, una mayor especialización en las labores de trabajo, un mejor aprovechamiento del instrumental y de sensibles variaciones en la representación gráfica del texto impreso¹².

La transformación de un texto manuscrito en un libro impreso requiere una serie de operaciones que se desarrollan tanto dentro como fuera del taller de imprenta, independientemente del proceso legal que autoriza la impresión de la obra, al que aludiremos después, hacia el final. Comienza fuera con una serie de elecciones que habitualmente se fijan contractualmente y ante notario entre el autor o el librero-editor y el maestro impresor; prosigue dentro con la codificación impresa de un original de imprenta en un número determinado de resmas de pliego, y concluye fuera con la encuadernación, distribución y venta.

Antes, pues, de iniciar el proceso de impresión, las partes interesadas habían acordado la clase de papel a utilizar, el formato, el diseño y el cuerpo de los tipos, el detalle sobre los ajustes de las páginas, la ilustración, la cantidad de ejemplares, el ritmo de trabajo y la corrección de pruebas. Alonso Víctor de Paredes alude someramente a algunos de estos requisitos previos cuando dice que “los dueños vnas vezes quieren que sus obras vayan desahogadas, y que tenga su libro más volumen; otras vezes desean el que no parezca grande...” (*Institución y origen*, f. 23v). Y así, por caso, mientras que la Primera parte del *Quijote* (Madrid, 1605) se edita en un volumen en cuarto de seiscientas sesentaicuatro páginas, con treintaidós líneas por página, en letra redonda, la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599), más elegante y pulida tipográficamente hablando, lo había hecho en un volumen en cuarto, de doscientos cincuentaís

¹² Véase, en general, González de Amezúa, (1951: I, 331-373), Moll (2000 y 2011: 11-173), Martín Abad (2002, 2003 y 2004), Rico (2005: 53-93) y Bermejo (2009).

folios, con veintiséis líneas por página y alternancia de redonda y cursiva en cuerpo y títulos.

El papel constituye el material principal de la edición impresa desde los comienzos y es lo que más encarece el precio final del producto. En realidad, desde su introducción en Europa por los árabes en la Península Ibérica en el siglo XI y por los mercaderes italianos en el XII, había ido desplazando al pergamino como soporte de la escritura en la transmisión manuscrita, hasta convertirse en el XV en el material más utilizado incluso en la elaboración de los códices. Juan Caramuel señala, en efecto, que, en pleno siglo XVII, hacia finales del reinado de Felipe IV, el uso del pergamino era, por su gran valor y fuera de los libros de coro, más bien raro. Y añade: “por amplio margen supera al pergamino nuestro papel, que se hace de paños prensados (lino entre nosotros y seda entre los persas), macerados y aglutinados con cola” (*Syntagma*, p. 49). El papel en la España del Siglo de Oro podía ser de dos clases: el *papel de la tierra*, de baja calidad, elaborado en cualquiera de los molinos papeleros del territorio, entre los cuales era el del monasterio del Paular de Rascafría, Segovia, el que surtía a la Corte, aunque el más reputado era el de los Capellades de Cataluña; y el *papel del corazón*, proveniente de los molinos de Génova, que es, según Caramuel, “el mejor que se encuentra en Europa” (p. 153). El papel se adquiría por resmas, que equivalen a veinte a manos o quinientos pliegos. Empero, la unidad de medida desde la perspectiva editorial era el *pliego*, también llamado *papel de marca*, cuya dimensión, estándar en casi toda Europa, era 32x44cm; si bien existían otros tamaños mayores, como el *papel de marca mayor* (44x64cm) y el de *registro* (60x88cm). El pliego de papel de marca daba la pauta de los formatos: si se imprimía sin doblez ninguna, el *atlas*; doblado por la mitad, el *folio* (22x32cm), generando cuatro páginas de impresión; doblado dos veces, el *cuarto* (16x22cm), con ocho páginas; doblado tres veces, el *octavo* (11x16cm), con dieciséis páginas, etc.¹³

El tamaño del volumen, por demás, que se elegía guardaba una estrecha relación tanto con el contenido del texto como con el horizonte de expectativas del lector; lo cual era una práctica heredada de la jerarquización del formato en la era manuscrita. Por lo general, el infolio se reservaba para libros de gran extensión y de géneros de gran prestigio, como tratados técnicos y científicos de ámbito universitario, obras clásicas y religiosas; era el más caro y habitualmente estaba destinado a ocupar un lugar de privilegio en los anaqueles de las grandes bibliotecas al lado de los códices manuscritos, que seguían siendo la *alta costura* del universo librario. El formato en cuarto fue el más extendido durante los siglos XVI y XVII, sobre todo durante el Renacimiento y el primer Barroco; prácticamente polarizó la literatura humanista y la de entretenimiento, en especial la ficción en prosa y la poesía épica. No en vano la mayor parte de los géneros narrativos nacidos en el mediodía del Quinientos se amoldaron como el

¹³ Sobre el pliego como la hoja básica de impresión, véase V. Infantes (2006: 139-140). E igualmente González de Amezúa (1951: I, 348-350), y Moll (2011: 31-32 y 120-121).

guante a la mano a su caja de impresión; pero también las obras completas de poesía lírica, empezando por *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros* (Medina del Campo, 1543), y el teatro impreso, en partes de doce comedias por volumen, a partir de 1604. En el tamaño en cuarto, por otro lado, se editaron los popularísimos pliegos sueltos o el *libro mínimo* de cuatro a dieciséis hojas, cuyos antecedentes manuscritos son los folios sueltos de pergamino medievales, como los famosos *breu de pergamina* de Jaufré Rudel. Los pliegos sueltos fueron difundidos por millones por buhoneros, vendedores ambulantes y ciegos, aunque también constituían un provechoso comercio para las librerías como producto típico de surtido. En ellos circularon abundantemente los romances, coplas y otras composiciones poéticas sueltas, las cartillas, doctrinas, catecismos, almanaques, relatos de sucesos y en general los textos de dimensiones reducidas, incluso los carteles de una cara. El formato en octavo, puesto de moda por Aldo Manuzio a comienzos del siglo XVI, en 1501 con los llamados “libelli portatiles in forma enchiridii”, al editar a los clásicos grecorromanos e italianos, desde Virgilio y Homero a Dante y Petrarca, en letra itálica o cursiva, se convirtió en el tamaño ideal para las colecciones y las reediciones de las obras de éxito, así como, por su manejabilidad, para portar consigo y disfrutar de su lectura en cualquier sitio, sobre todo en esas alamedas y jardines caviladas para que “el afligido espíritu descanse”. Resulta llamativo que Petrarca iniciara el humanismo con la hechura del majestuoso Virgilio Ambrosiano y que Aldo Manuzio, en los albores del Renacimiento, hiciera lo propio también con la *opera* del mantuano, pero en una edición impresa y en formato de bolsillo o de libro de faltriquera listo para una difusión masiva. Por cierto, el otro libro que acompañó fielmente al cantor de Laura hasta los años finales de su vida, incluso a los lugares más insospechados, como a la cima del Mont Ventoux, fue un pequeño códice en 8º de las *Confesiones* de san Agustín que le había regalado el teólogo agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro: “perexigui voluminis sed infinite dulcedinis”. El mismo tipo que había utilizado para los manuscritos autógrafos de dos obras suyas: el *Bucolicum carmen* (1357) y el *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1368). El formato en octavo, que dio materialidad al texto del *Lazarillo de Tormes* y a la novela corta exenta y que concentró la producción impresa del siglo XVII, es, según Alonso Víctor de Paredes, el tamaño cabal del “Genero perfecto” de la impresión por formas: “el pliego de à octavo es la guia, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto; porque un octavo tiene diez y seis planas, y otras tantas tiene vn quaderno de à folio, pues lo mas ordinario es hazer cada quaderno de quatro pliegos” (*Institución y origen*, f. 25v). El mismo componedor, cuando habla de la “fabrica de las paginas, y de sus medidas” (ff. 23v-25v), menciona otros tamaños, como el dieciseisavo, ideal para los libros de devoción, y el treintaidosavo, “para Horitas pequeñas”; amén de las medidas del “Genero atravesado” y del

“Género imperfecto”. Al final del todo, casi como un apéndice, incluye las imposiciones “de a diez y ocho” y “de a treinta y seis” (47r-48v).

El mismo Alonso Víctor de Paredes constituye la imprescindible referencia para comentar el tamaño o cuerpo de los tipos de imprenta. Al establecer las diferencias esenciales entre la imprenta tradicional china y la tipografía manual, el ducho cajista observa que “nosotros imprimimos con letras cada vna de por si, de forma, que las letras que sirven para un pliego, sirven despues para otro, y otro, hasta que la letra se envejece, ò maltrata, y se derrite para fundirla de nuevo” (*Institución y origen*, f. 5v). En efecto, tanto el tipo de imprenta –los tipos móviles– como la máquina de fundir constituyen la base primordial de la invención de la imprenta, junto con la prensa de dos golpes y la tinta. Durante la época incunabulista se supone que cada imprenta disponía de los útiles necesarios para el proceso de producción de tipos. Sin embargo, a lo largo de los siglos XVI y XVII se va pasando del taller que posee sus propios punzones con los que se abren los correspondientes juegos de matrices para fundir las letrerías, justificadas o sin justificar, al que dispone de un conjunto de matrices, hasta la independencia del fundidor que trabaja en su propio taller, fuera de las imprentas, a las que vende sus fundiciones. En un caso o en otro, los tipos constituyen una parte muy importante del capital de un taller, tanto o más que la propia prensa. Suárez de Figueroa dice que al fundidor le

toca... fundir *caracteres, viñetas*, que son ciertas flores halladas para ceñir cosas que requieren particular curiosidad, y *reglas* para dividir y cercar las planas o páginas. Para la fundición se derrite estaño y plomo, todo mezclado en una cuchara de hierro grande, y con otra pequeña se echa el metal en sus moldes de hierro con las matrices de cobre, donde está formada la letra. Quiébrase, pásase por una piedra y se compone para cortarle el pie porque estén iguales y derechas y luego se cuentan y se entregan al impresor. (*De los impresores*, p. 264)

Gonzalo de Ayala subraya también que “el Ministerio del Fundidor, que es hazer letras, tiene tanta dificultad, que para hacerse buenos caracteres, es menester mucha destreza, porque tiene tantos instrumentos y matrices, en que se funden, y estos tan dificultosos de concertar, que son raros los que salen perfectos Artífices” (*Apología del arte de imprimir*, p. 203). Por su lado, Juan Caramuel, que dedica dos artículos de su tratado a las clases de los tipos (Art. V) y a la elección de las letras (Art. VII), asegura que “los tipos... reciben el nombre de los grabadores que primero los crearon (en español, punzones, matrices). Fueron Garamond, Robert Granjon, Galliard, Minion y otros” (*Syntagma*, p. 67). Y agrega, destacando cómo los fundidores, en su siglo y durante el reinado de Felipe IV, trabajan autónomamente fuera del taller de imprenta: “Hoy, existen en París, Augsburgo, Francfort, Amberes, etc., excelentes fundidores que han dado a conocer varios modelos de caracteres, para que quien necesite alguno

sepa dónde encontrarlo” (p. 67). En otro lugar, recalca que “los tipos holandeses... son extraordinarios” (p. 153). Pero volvamos a Alonso Víctor de Paredes y citemos su descripción de los cuerpos de los tipos:

Son diferentes los gruesos de letras que ay: hasta onze, ô doze he conocido...: empeçando por los mayores, veo que el primero es Grancanon, que tiene letra baxa, y alta, inicial, ô versal... Tiene pues de grueso el Grancanon dos lineas de Parangona, y llamòse assi, porque como el Canon de la Missa, al tiempo de celebrarse este Santo Sacrificio, es lo que se lee desde mas lexos, ponian desta letra, por ser mayor, las palabra essenciales, para que se percibiesen mejor del Sacerdote: y por esso se llamò Grancanon, à diferencia de la letra de Petitcanon, ô Peticano que llamamos aora... La segunda es Petitcanon...: tiene de grueso dos líneas de Atanasia, y es mas acomodada que la antecedente para titulos de papeles tendidos, y planas de à folio, y sirve algunas vezes para las Dedicatorias de libros grandes. La tercera es Missal, por imprimirse en ella antiguamente los Missales... La quarta es Parangona, que llamaron assi por averse impresso en ella el Paregon, libro antiguo, y antes las llamaban Paradina ô Paladina. Su grueso es la mitad del Grancanon. Es la que más sirve para Informaciones de derecho, Memoriales en hecho, y de servicios, y demas papeles que se presenten en los Consejos y Audiencias, y tambien para esto suelen aprovecharse de la letra de Texto. Assi llaman a la que pongo quinta orden... tiene de grueso dos lineas de Entredos, y se impimen en ella muchos libros de à folio, y de à quarto. La sexta letra es Atanasia... tiene de grueso la mitad que el Petitcanon. Es muy frecuente el imprimir en ella muchos libros de à folio, y de a quarto, especialmente si son historias [como el *Quijote*]. La septima es Letura, llamada de otros Cicero, por averse impresso en ellas las obras de Ciceron. Es muy comun para libros de todas facultades, especialmente para Sermonarios y Tomos de Comedias. La octava es Entredos..., es buena para libros pequeños, y para margenes de letras grandes. La nona se llama Breviario... Tiene grueso la mitad que la Parangona, y sirve tambien para margenes, y libros pequeños de devocion. La dezima es la Glossa... Tiene de grueso la mitad que el Texto, y sirve tambien para Diurnos, y para imprimir sueltos los Quatro Evangelios. La vnde zima es Miñoa, nombre Frances para denotar su pequeñez: tenianla los Iuntas en su Imprenta Real de Madrid, aunque yo no me acuerdo de aver visto imprimir en ella. La duodezima es Nonparilla, ô Piedemosca, à la qual yo no he visto (*Institución y origen*, ff 7r-8r).

Paredes dice asimismo que “en lo que toca a los caracteres ay casi tantas diferencias como Regiones:... los de los Griegos, Hebreos, Syriacos, Arabigos, y otros... Y respeto de que es tan poco lo que se imprime en España en esas len-

guas extranjeras, ni con esos caracteres, no cuidan los nuestros de hacerlos fundir” (f. 8r). Lo cual confirma que “los libreros españoles editan, por lo general, obras en castellano, catalán o latín”, y que, mientras que a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII la imprenta española entró dentro de los circuitos europeos de difusión, después “el librero-editor español no sale de sus fronteras, no establece delegaciones y depósitos de sus publicaciones en las principales ciudades que eran los centros comerciales del libro. No acude a la feria del libro de Fráncfort. Lo que da fuerza a una industria es la exportación. La industria editorial española se encerró en su mercado interior, olvidando el importantísimo papel que le correspondía de difusora europea de la cultura española. No tuvo el espíritu empresarial que se necesitaba en ese momento” (Moll, 2011: 123 y 135; y véase también 1994: 109-132). No, desde luego, como Ámsterdam, que a lo largo del siglo XVII fue el centro de producción de libros y de impresión de periódicos más importante de Europa, donde “si pubblicavano libri in varie lingue, compresi il russo, lo yiddish, l’armeno e il georgiano”, donde “l’esportazione di materiale stampato in latino, francese, inglese, tedesco contribuì considerevolmente alla prosperità della nuova nazione” (Briggs y Burke, 2011: 75 y 74).

Efectuada la elección del cuerpo del tipo, había que elegir la grafía, que prácticamente se reducía a gótica o a romana, en cursiva o redonda. En nuestro periodo, o sea, entre 1621 y 1665, básicamente a romana, porque la letrería gótica estaba en desuso: “ocasionalmente solo aparece durante el primer tercio del siglo XVII en algunos impresos muy populares: *pliegos sueltos poéticos, relaciones, porcones*, etc.; aunque, curiosamente, se mantiene en el *Registro* del papel oficial durante todo el siglo, en las llamadas «cuatro series» –por precios– desde 1637, y en las *Instancias* de la época” (Infantes, 2006: 152). La elección de una determinada letrería podía variar en cada segmento de la composición: paratextos y texto, títulos y contenidos, titulillos, glosas, cabeceras, tablas, colofones, etc. Por fin, se establecía una relación de equivalencia entre los tipos, la letra y el espaciado, que a su vez estaba en proporción con el espacio de la caja de composición.

La ilustración del libro, que provenía de técnicas anteriores a la invención de la imprenta, se sujetaba bien al grabado de madera o estampa xilográfica, del que se hicieron algunos libros en hojas de planchas, por una cara, que no superaban el medio centenar, antes de 1450 y que se correspondía, en parte, con el modelo de impresión chino; bien al grabado en cobre (estampa calcográfica), que experimentó un notable desarrollo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII con la aparición del aguafuerte. Un extraordinario ejemplo de uso de la estampa xilográfica en la imprenta es la *Hypnerotomachia di Poliphili* o *El sueño de Polífilo* (1467) de Francesco Colonna, cuya edición por Aldo Manuzio en 1499 constituye, sin duda, uno de los hitos del libro en la era de la imprenta manual (se conserva un ejemplar en la BNE de Madrid, sig.: INC/1323). Caramuel, al diferenciar las imprentas china (‘forma continua’) y europea (‘forma discreta’),

explicaba así el arte del grabado: “Con la expresión «forma continua» nos referimos a una plancha o lámina en la que se graba un determinado discurso... No hay duda de que en China las «formas continuas» son las más antiguas pero también en Europa se viene usando desde hace muchos años, pues todos los metales grabados sirven a este propósito, y del mismo modo que se puede grabar sobre bronce también se puede dejar marcas sobre papel. Por lo tanto, este procedimiento es antiquísimo, ya sea en los reinos de China como de Europa” (*Syntagma*, p. 59). Gonzalo de Ayala, por su lado, había especificado que “también se sirve la Imprenta de Abridores de letras de madera y cobre, y estampas de fondo y relieve, que llaman basto fino, retratos, armas y figuras en todo género de Artes, y tinta diferente, que llaman de estampa fina” (*Apología del arte de imprimir*, p. 205). Famoso es el retrato grabado en cobre, por Pedro Perret, de Mateo Alemán que preside la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, impreso en Madrid, en el taller de Várez de Castro, en 1599; el mismo que, copiado en madera, figura en el frontispicio de las dos ediciones legales de Madrid, en la tipografía de los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600, y de Sevilla, en el taller de Juan de León, en 1602. No menos célebre es el escudo nobiliario de Bernardo del Carpio que Lope de Vega mandó colocar en la portada de *La Arcadia* (Madrid, 1598) cuajado de torres, al que un malicioso Góngora dedicó el soneto satírico “Por tu vida, lopillo, que me borres / las diecinueve torres del escudo” (*Antología poética*, núm. 62).

La edición de un libro impreso en el Siglo de Oro oscilaba entre los mil y los mil setecientos cincuenta ejemplares, con una media de mil quinientos. Solo las cartillas, los catecismos y otros textos similares superaban los dos mil cuerpos. La edición de las dos formas (*blanco* y *retiración*) de un pliego de mil quinientos ejemplares comportaba un día completo de trabajo a pleno rendimiento del taller, pues su composición, su imposición y casado, su corrección tras la tirada de prueba y su tirada ocupaba lo que se denominaba una *jornada*. Y es que en la tipografía de la edad manual no solo se imprimía por formas, sino que había una perfecta sincronización laboral entre las dos partes principales en que se dividía el taller: la composición y la tirada. Alonso Víctor de Paredes explica tanto el motivo principal por el cual es necesario imprimir por formas, que no es otro que la no disposición de tipos suficientes para componer seguido un cuaderno, como el ritmo de trabajo que ha de haber, según la tirada acordada, para que haya una justa adecuación entre la composición y la tirada. Dice así:

No es possible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar; porque si se hazen libro de à folio, que lo ordinario son de tres ò quatro pliegos en quaderno: y de à quarto, que casi siempre son de à dos, no parece puede aver fundiciones que sean suficientes para que se dexe de contar (*Institución y origen*, f. 35v).

En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ò mil setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Compondor correcto su blanco à las doze, y el Tirador acabada su retiración à la misma hora. En las de mil, ò mil y ciento, que cada día se tiran tres formas, el vno vna retiración, y dos blancos; el otro dos retiraciones, y vn blanco, deven las primeras formas estar acabadas a la forma dicha à las nueve, y las segundas à las dos: y todo lo que se esperaren mas destas horas, es cortesía, y buena amistad de compañeros (ff. 43v-44r).

Teniendo en cuenta estos datos, y el número de prensas disponibles en un taller, se acordaba entre el autor o el librero y el maestro impresor el número de ejemplares y el ritmo de impresión. También se solía determinar el número de pruebas a sacar, así como el tiempo de que disponía el autor para corregirlas, una labor que bien podía desempeñar en su casa o en el mismo taller. Así, por ejemplo, Francisco de Quevedo se lamentaba, ante el padre jesuita Juan Antonio Velázquez, de no haber podido corregir las *probas* de la *Vida de san Pablo*: “La *Vida de san Pablo* saldrá pasado mañana; allí sí habrá harto en que la lima trabaje. Yo no he podido más, ni asistir a la corrección ni nada, y así sale todo” (*Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, núm. 69, p. 149).

Llegados a este punto, tal vez no esté de más recordar las diez primeras de las trece *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* de Juan Vázquez de Mármol (2006: 193-194):

Que el impressor se obligue a començar a imprimirlo dentro de tanto tiempo, y después de comenzado no dexe de proseguir en él, so cierta pena.

Que a de imprimir la cantidad que el dueño ordenare, y no más, so pena de perder el doblo que mas imprimiere, con doblo.

Que no ha de trocar el papel que le dieren, sino en el imprimir toda la cantidad, so cierta pena por cada pliego que se hallare peor.

Si el impressor poner el papel, se a de obligar a imprimir en buen papel, y todo conforme, y no entremeter papel de la tierra.

Que a de imprimir en la letra que se concertare, de vna o muchas suertes.

Que a de tener buen corrector que corrija las probas a gusto del autor.

Que a de sacar dos o tres probas, las que se concertaren, si el autor quisiere corregirlas.

Que las a de e[n]mendar a la letra, como se las e[n]mendare, sin dexar errata ninguna, aunque para eso sea menester adelantar un día o jornada.

Que no se tire pliego ninguno hasta que esté la roba bien corregida en las formas, so pena que, por cada pliego que pareciere auerse tirado antes, pague vn tanto.

Antes de entrar al taller tipográfico, dos cosas deben de quedar meridianamente claras: la primera es que la industria impresora, en el Siglo de Oro, dependía del negocio editorial, habida cuenta de que era el librero-editor el que contrataba sus servicios e imponía, mediante contrato, las condiciones a seguir en el proceso de impresión; la segunda es que, pese a que el libro, como producto resultante, habría de reflejar las exigencias del editor o del autor, el resultado final revela que el ejemplar ideal no es sino la comunión de designios del autor, el editor y el impresor.

Por lo pronto, el maestro impresor también imponía una condición previa, estipulada por acuerdo contractual, al proceso tipográfico: el original de autor¹⁴. El cual no es sino una copia manuscrita del borrador del autor destinada para su manipulación en el taller; a no ser que, en lugar de una edición príncipe, se tratase de una reedición, puesto que en tal caso podía ser ya un impreso. Lo más frecuente es que fuera un apógrafo encargado a un amanuense profesional, que sacaba una copia a limpio, en letra clara y regular, con un número constante de líneas por página y márgenes adecuados. Pero también podía ser un autógrafo. Quevedo le anuncia, en carta fechada el 17 de enero de 1645, a Francisco de Oviedo que con el mismo ordinario escribe a su editor, Pedro Coello, para que le envíe “los cuatro [Marco] Brutos de la segunda impresión, y le aviso que presto podré remitir algunas cosas a limpio, para que se impriman” (*Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, núm. 82, p. 163). Como quiera que sea, el original de autor era el texto sobre el cual el escritor realizaba la última revisión antes de iniciarse su impresión y era el que se enviaba al Consejo para obtener la licencia. Su entrega a la oficina tipográfica ponía en funcionamiento las cuatro fases de la producción impresa: la transformación del original de autor en original de imprenta, la composición, el casado y la imposición, y la tirada.

Tanto Gonzalo de Ayala como Melchor de Cabrera, como dijimos al principio, defienden en sus memoriales que el arte de la imprenta es, en conjunto, una profesión liberal, con el propósito de mantener la exención de tributos que descende de la pragmática de las Cortes de Toledo de 1480, dictada por los Reyes Católicos, para incentivar el asentamiento de impresores foráneos en sus reinos. El primero, entre otras razones, arguye que “tiene su fin determinado, como otra cualquier ciencia, y es hábito del entendimiento con verdadera razón obrar”, pues al fin “es un epílogo de todas las ciencias y Artes” (*Apología*, pp. 201 y 204). El segundo asevera “que es en ella muy superior la parte intelectual, y especulativa, a la operación manual” (*Discurso legal*, f. 17v). Juan Caramuel comenta: “dividen los teólogos a quienes trabajan en la imprenta en dos clases: cajista e impresores. Les parece que los cajistas ejercen un arte liberal; los impresores, mecánico. Como los trabajos liberales no están sujetos a prohibiciones,

¹⁴ Véase Andrés *et al* (2000), Garza (2000), Rico (2005: 55-73) y Rodríguez (2014).

permiten que los cajistas trabajen [los domingos] y se lo prohíben a los impresores” (*Syntagma*, pp. 143 y 145). Por el contrario, prensistas y batidores, ya que “manejar la prensa... es un trabajo muy penoso”, están libres de ayuno. En efecto, el taller de imprenta estaba nítidamente estructurado en dos partes: la composición y corrección, por un lado, y la impresión en la prensa, por el otro. En el primer proceso intervienen el corrector y el componedor; en el segundo lo hacen el tirador, que maneja la prensa, y el batidor, que prepara la tinta y lava los tipos.

Una de las diferencias fundamentales entre la copia manuscrita y la edición tipográfica reside, más allá de las erratas, en que “el texto impreso no era una reproducción exacta y literal del manuscrito sino una versión normalizada: probablemente diferían la ortografía, la puntuación, la acentuación” (Dadson, 2000: 107). Tal cometido recaía en el corrector. Su primera tarea, de hecho, consistía en revisar el original de autor, no solo para enmendar los posibles yerros del escritor y del escribano, sino sobre todo para adaptarlo a las pautas normativas del taller. Gonzalo de Ayala, que lo era, señala que el “corrector (de que huuo antiguamente y ay muchos graduados en la Vniversidades en diferentes ciencias) ha de saber Gramática, Ortografía, Etimologías, Apuntuación, colocación de acentos, tener noticia de las Ciencias y buenas letras, haziéndose capaz del assumpto del libro que se imprime, conocimiento de Autores, de caracteres Griegos y Hebreos... Elocución y Arte para enmendar barbarismos, solecismos y otros defectos que se cometen en Latín y Romance, saber el comportamiento de la planas, para que salgan en orden, y numerosos, y cuenta para folios” (*Apoloía*, p. 202). Alonso Víctor de Paredes, por su parte, dedica tres capítulos de su tratado a la ortografía, la puntuación y acentuación, y los sistemas de numeración (*Institución y origen*, caps. III-V, ff. 9v-23v). E igualmente, al abordar la cuestión de la corrección y de la sintonía que ha de imperar entre el corrector y el componedor, subraya “que no se encarga la corrección de vna Imprenta sino es a personas entendidas, hábiles, y suficientes para exercer lo que toman à su cargo” (f. 42r); y establece una tipología, basada en su experiencia, del corrector: el corrector gramático, el corrector gramático e impresor, el componedor cuando no hay corrector en la imprenta y, por último, el mercader de libros cuando el dueño de la imprenta no es un impresor; de estos claramente el segundo el ideal. Víctor Infantes (2006: 155) ha resaltado que la gran innovación de la puntuación en el siglo XVII no fue sino el punto y aparte:

Quizá el mayor logro de la página barroca sea la conquista en la prosa del punto y aparte, que fragmenta definitivamente la superficie uniforme de la plana renacentista. Media un precipicio de fallas irregulares entre el *Quijote*, como páginas herméticas de un tupido mosaico morfosintáctico, y las novelas de Pérez de Montalbán, como

páginas iluminadas por la hendidura polimórfica de los blancos aleatorios¹⁵.

Del corrector, el original de imprenta pasa al cajista o componedor, que había de ser un operario experimentado, con unos seis años de aprendizaje, buen conocedor no menos de los aspectos técnicos de su oficio que de las normas ortográficas y gramaticales de las lenguas con las que opera de sólito. Gonzalo de Ayala destaca que “muchos dellos son Latinos, y de Componedores han venido a Correctores: y assí casi es vn misterio en este particular: y los que no saben Latín por lo menos han de saber Gramática Castellana, poner las planas en buen orden y correspondencia..., y cierta cuenta particular muy dificultosa” (*Apolo-gía*, p. 203). En efecto, la primera tarea que realiza un componedor es el *contado*, que ciertamente es una de las más complicadas de todo el proceso técnico de elaboración del libro impreso por las incidencias y alteraciones que puede acarrear en la transmisión textual. Consiste en marcar en el original las porciones de texto que han de constituir las *planas* –o el conjunto de renglones ajustados por página– de una *forma* de pliego, conforme al tamaño acordado. Alonso Víctor de Paredes, por supuesto, ofrece la descripción más minuciosa del contado del original, de la cual extractamos algunos de los fragmentos más significativos, comenzado por una obviedad de la humana condición: “como no son Angeles los que cuentan, es fuerça que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los expecifico porque se olviden si es posible) queda lo impresso con notable fealdad” (*Institución y origen*, f. 35v). Refiere que “si lo que se han de contar son versos, no tiene dificultad alguna, pues contando cada verso por vn renglón, está ajustado: salvo si son Comedias, que en este caso se ha de tener atención a las salidas, y al verso en que hablan dos, ò tres personas”. Indica también que “si el original que se ha contar es impreso, y viene renglón por renglón [es decir: a plana y renglón], tampoco tiene dificultad”. Y resalta que “lo que tiene mas embarazo, y en que se conoce la destreza del Impresor, es quando el original es manuscrito” (f. 36v). En todo caso, Alonso Víctor de Paredes es sobradamente consciente de que un tipógrafo cualificado había de estar, y estaba, preparado para calcular con precisión cuánta cantidad de texto del original hacía falta y había que marcar para llenar una página del impreso, pues, como dice con conocimiento de causa, “es preciso que el impresor sepa contar, para lo que se le ofreciere” (f. 35v).

Pero la operación más significativa del componedor no es otra que la composición: transformar el original de imprenta en letras de molde. Esta empresa,

¹⁵ Indica asimismo que “se puede hacer extensible en la prosa el abandono [en el libro barroco] de la doble columna –tan pródiga en la ficción *quinientista*–, para extender el discurso (literario) en una caja tipográfica que ocupa la dimensión horizontal de una lectura (ahora) continua” (Infantes, 2006: 155).

como se ha señalado repetidamente, es, por lo abultado, muy similar a la labor de copia de un escribano, con la salvedad de que él no transcribe en tipos el texto de seguida, sino por las páginas correspondientes a una cara de pliego, aun cuando en la era del manuscrito, sobre todo a partir del siglo XIII, algunos amanuenses profesionales ya se habían habituado a copiar por pliegos. Por ello, aparte de las derivadas propiamente de la tipografía –como el empastelado–, las erratas son muy parecidas. Su principal objeto de trabajo, consecuentemente, son los tipos de imprenta, que ha de saber manejar con suma habilidad y destreza. El componedor trabajaba sentado, de pie a partir de la primera mitad del siglo XVII, delante de una estructura de madera que se denominaba *chibalete*; sobre la cual se colocaban en posición inclinada unas *cajas*, subdivididas en apartados de diferentes tamaños, llamados *cajetines*, en los que se distribuían los tipos, de tal manera que a cada cajetín le correspondía una letra, espacio o signo. Las cajas, normalmente dos, se llamaban *caja alta* y *caja baja*, la primera contenía principalmente las letras mayúsculas, la segunda, que estaba más próxima al cajista, cobijaba las minúsculas. Aunque Paredes describe con detalle las cajas, de las que ofrece dibujos, y la distribución (ff. 8v-9v), ofrecemos el texto de Suárez Figueroa:

Échanse las letras en una caja grande dividida en otras pequeñas, llamándose *distribuir* el repartillas en semejantes cajetines. Distribuida la letra se pone el *original*, que se debe acomodar en cierto instrumento largo y angosto con un encaje al pie donde se tiene firme, con nombre de *divisorio*. Pónese en forma de cruz otro de hierro o palo de una pieza, que desde el principio al fin está cortado por medio, sirviendo de ceñir el original porque no se caiga y de ir apuntando con él la materia que se compone, y dicese *mordante*. Lee el componedor lo que ha de sacar, y en otro instrumento de una o dos piezas, de palo, metal o hierro, con cierta concavidad bastante para poner en él las líneas de la medida que se quieren hacer, se van componiendo y ajustando los renglones, iguales todos, llamando *espacio* al que divide una palabra de otra y *cuadrado* al que parte los mismos renglones, siendo uno y otro del propio metal que las letras.

Después de la composición de un molde o página de tipos, viene el *casado*, que consiste en colocar cada molde en la posición y en la orientación requeridas en la cara del pliego, y la *imposición*, o sea su colocación en la rama:

Compuesto el renglón, se pone en otro instrumento de madera con unos perfiles en forma de paredes más bajas que la letra, por cabeza y lados solamente, que se llama *galera*, y se pone ladeada la parte inferior porque no se caiga lo compuesto. Por el pie entra una tabla tan delgada como un cartón, con una parte della que sale fuera de la *galera* de cuatro dedos de largo y dos de ancho en su principio, y al

fin de cuatro poco más o menos; y a ésta llaman *volandera*. Ya hecha la página se ata con una cuerda; sácase la volandera pónese encima de una tabla igual de lisa, y tirando della, queda la página en la tabla [el molde]. Compuestas las páginas competentes según la marca en que va el libro... se pone un instrumento de hierro igual, liso y fuerte, hecho de cuatro piezas juntas y unidas, y otra que atraviesa de alto a abajo por medio, que ciñe aquellas páginas de que consta la *forma*, y se dice *rama* (*De los impresores*, pp. 264-265).

La rama con los moldes, pues, compone la forma, que no solo contiene la copia de metal de una cara de pliego, sino que constituye la unidad mínima de impresión en la tipografía manual. De la forma se saca una muestra, la *prueba*, para su corrección. Como apunta Paredes, “los tres primeros pliegos que salen de la prensa en qualquiera libro, son de los oficiales. El primero del Corrector, porque si después se halla algun yerro, ò yerros en lo impreso, lo justifique, ò culpe con èl, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que passò enseñe su prueba, y pliego, y se averigue si se le corrigieron, ò no. El tercero para el de la prensa, para que también se vea, si por desgracia le ocasionó alguna letra que se salió con las balas, y despues se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revés” (*Institución y origen*, ff. 42v-43r). Sin embargo, la realidad solía ser bien distinta, en la medida en que, una vez impresa la forma del pliego, fuera esta el blanco o su retiración, el prensista y el batidor continuaban imprimiendo, mientras el corrector, ayudado de un lector, corregía la prueba. De hallarse alguna errata, se paraba la impresión, se hacían las correcciones oportunas en los moldes que lo precisasen de la forma, y, sin eliminar los pliegos ya impresos con erratas, se reiniciaba la impresión hasta completar el número prefijado (Moll, 2011: 79-90 y 273-281 y Dadson, 1984 y 2000).

La otra parte de la oficina tipográfica estaba dominada por la prensa, un complejo mecanismo de madera cuyo objetivo principal era entintar en papel las formas realizadas mediante la composición de texto de caracteres móviles de plomo. Aunque no se sabe a ciencia cierta si el modelo de prensa de dos golpes estaba ya perfilado en sus partes fundamentales en tiempos de Gutenberg –que tal vez se inspiró en las prensas del vino habidas en la Renania o en las del papel para su hechura–, por cuanto su primera representación registrada, un grabado de la *Danza macabra* impresa por Mathías Huss en Lyon, data de 1499, cabe suponer, como hemos indicado ya, que sí, habida cuenta de que en lo esencial se mantuvo inalterable hasta el siglo XIX¹⁶. En España hubo que esperar hasta el tratado de José Juan Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan* (Madrid, 1811), para tener una completa

¹⁶ Aunque tanto Moll (2000) como Martín Abad (2002) brindan sendas descripciones de la prensa de dos golpes y de su funcionamiento, remitimos al trabajo de Bermejo (2009).

descripción de una prensa de la era manual. Antes contamos con la sucinta relación de Suárez de Figueroa:

La prensa consta de varios instrumentos: *tablado*, dos *piernas* o maderos a propósito, *escalera*, dos *bandas*, *camprones*, *cofre*, *cigüeña*, *carro* con cierta cuerda, con nombres de *bisagras* y *cantoneras*. De aquí está asido uno que llaman *timpanillo* cubierto de pergamino. Hállanse en él dos puntas, a quien dicen *punturas*, para que el papel esté firme. Aquí se pone el pliego y se prende con unos instrumentos llamados *chavetas*, de que se ase otro, dicho *frasqueta*, que guarda limpia la obra. Dásele tinta, que consta de aceite de linaza y trementina... Cuécese y confeciona, recibiendo después el color negro de humo de pez y el colorado de bermellón. (*De los impresores*, p. 265)

Que remacha Gonzalo de Ayala al matizar que la prensa “tiene tal concierto, que en su tanto es como vn reloj... Y para sacar vna impresión perfeta, conuienen que sean muy primos los Artífices: porque son las dificultades muchas, aunque parece lo más fácil” (*Apología*, p. 203).

Los oficiales que laboran coordinadamente en la prensa son el tirador y el batidor. “Toca al tirador –dice Suárez de Figueroa– el cargo principal de la prensa: él es quien ajusta para que los renglones salgan a la vuelta... en línea con los precedentes. Es propio suyo mirar las concordancias del guión o *reclamo*, de la *signatura*, que es la letra que se pone al fin de algunas páginas..., y el *reclamo* es la palabra última de la página que está junto a aquella signatura, que concuerda con la que sigue. También es de su obligación mojar el papel, no pudiéndose imprimir seco”. Por su parte, “pertenece al batidor ser coadjutor del tirador, como subordinado a él, y hacer las *balas*, que son ciertos instrumentos a manera de plato con un palo que sale dellas con que se toman en el mano. Hínchense de lana, cúbreanse de valdrés, toman tinta con las mismas, y después de bien repartida (a quien llaman *distribuir*) se la dan a la forma. Es suyo asimismo mezclar la tinta para que salga bien negra, lavar las formas con lejía para que se limpien” (*De los impresores*, pp. 265-266). Se necesitan dos golpes de prensa por forma, cuatro por pliego; de manera que una tirada de mil quinientos pliegos por jornada requiere nada menos que seis mil golpes.

Gonzalo de Ayala puntualiza que “quando se imprime colorado y negro en Missales o Brevarios; es otra particular dificultad” (*Apología*, p. 203). Juan Caramuel, que describe detalladamente el proceso y ofrece una solución más práctica experimentada por él en su imprenta de Praga, confirma que “es un trabajo incómodo que incrementa los gastos y en el que es fácil cometer errores” (*Syn-tagma*, p. 71). Como es sabido, para la imprenta española fue fundamental la unificación de los textos litúrgicos adoptada en el Concilio de Trento. Tanto porque puso a prueba su capacidad técnica para producir los libros del Nuevo rezado, impresos a dos tintas y con una altísima exigencia de fidelidad textual,

como porque demandaba una fuerte inversión y auspiciaba suculentas ganancias. Aunque se imprimieron miles de ejemplares y se favoreció el traslado de Julio de Junti de Salamanca a Madrid para regir la Imprenta Real, fue finalmente la oficina de Plantino la que abasteció al Monasterio de El Escorial de libros litúrgicos, sobre todo en tiempos de Felipe IV¹⁷. Juan Caramuel, entrando en el ámbito de la curiosidades, asegura haber visto “un libro árabe impreso en un verde apagado cuya variedad inusual de pigmentos era un deleite para los ojos” (*Syntagma*, p. 73); y otro, el prodigioso libro del príncipe de Ligne, de tinta invisible: “hay en él letras que no están, es más, porque faltan todas están hasta las que no están, que no es ninguna. Los ojos descubren cualquier color porque ningún color se ha empleado” (p. 85).

En fin, impresos, secados y prensados todos los pliegos del libro, que el impresor entrega al librero-editor en rama, se concluye no solo la edición, sino también el trabajo en la oficina tipográfica. Su distribución y venta, encuadernado o no, acontecía, después de haber sido certificado y tasado en el Consejo, en la librería del editor, en otras de la misma ciudad o de otras ciudades con cuyos libreros mantenía correspondencia el editor o en determinados puestos de la ciudad en donde los libreros tenían alquilados cajones¹⁸. Que los libros se entregaran y se vendieran en rama, lo atestigua, por ejemplo, la carta que Lope de Vega le endereza al Conde de Cabra, desde Toledo, el 3 de setiembre de 1605. En ella, el dramaturgo madrileño le anuncia que “no muchos [días ha] que yo había impreso algunos escritos míos en un libro que llaman *Rimas*” –lo cual, por cierto, constituye un hito en la historia de la literatura española, pues se trata justamente del primer libro de poemas impreso por el propio poeta–, al tiempo que le advierte de que “a V.E. envió ese librito de las fiestas de Toledo..., y cuatro de los libritos de las *Rimas* por si allá no los hubiere, y perdone V.E. que van por encuadernar” (*Cartas*, núm. 3, pp. 69-70).

La encuadernación del libro corría a carago del comprador, que se lo encargaba al librero, quien, además de la compra-venta de libros nuevos y viejos y de otros productos típicos de papelería, era encuadernador y disponía de un taller sito en su librería o ligado a ella para tal propósito. De hecho, en las ciudades donde había un gremio de libreros, para ser oficial era obligatorio pasar un examen de encuadernación. Esta, naturalmente, variaba enormemente según el precio, desde la de cartón a las más lujosas con dorados a rueda e incrustaciones de pedrería, que en el Barroco, habida cuenta su retórica ornamentación, hicieron

¹⁷ Con todo, Moll (2011: 190) dice que “Felipe II no concedió a Plantino ningún privilegio”, que no es sino “un fraude histórico que ha distorsionado la situación de la imprenta español” de entonces.

¹⁸ Moll (2011: 308) indica que “las transacciones, principalmente entre los grandes libreros, que eran editores, se basaban en el intercambio de sus publicaciones. En la venta al por mayor el libro nuevo no era una unidad que tenía precio. El intercambio se realizaba teniendo en cuenta los pliegos impresos recibidos y enviados, marcando el precio por resma. Al finiquitar las cuentas, se contaban los pliegos recibidos y enviados, y el librero que había recibido mayor número pagaba por la diferencia”.

furor entre los más acaudalados. Alonso Víctor de Paredes, cuando establece las diferencias entre los modelos de impresión chino y europeo, dice “que nuestro modo de imprimir... es imprimiendo el papel por ambas caras. Y por esta razón los libros de toda Europa se cosen al encuadernarlos por el doblez del pliego” (*Institución y origen*, f. 5v). Pero es Cristóbal Suárez de Figueroa, en su Discurso CX, “De los libreros”, quien ofrece la información más succulenta:

De sus librerías salen diferentes encuadernaciones, como llama de pergamino, dorada de pergamino, a la italiana verdadera, dorada Breuiario, llama de bezerro, de Breuiario, ò Missal, vayo, negro y otras colores, Beruiario de quatro cortes, dorado, embutido las tablas, matizado de colores, bordadas y matizadas las hojas. Encuadernación de cartones, llana ò dorada, libro de coro de Iglesia, de caxa y otros. Los instrumentos que intervienen en su magisterio son, plegadera, maço de hierro, y piedra para batir, telar para coserle con sus clauijas, y aguja larga: reglas para enlomarle con su prensa, ingenio para cortalle, con lengüeta, tornillo, y tuerquecillas, sisa para doralle, cabeçadas de cordel, y valdrés, varios hierros para labrar tablas y cortes, ruedas y viradores para lo llano, çepillo, gubia, punçón, tixeras, martillo, y otros. (*Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Discurso CX, f. 376v)¹⁹

Madrid, durante el reinado de Felipe IV, era el principal centro difusor de libros de la Península y, junto con Amberes, donde se imprimían las ediciones de lujo de las obras completas de los autores, de la Monarquía Católica. Durante el siglo XVI la realidad editorial había sido distinta, pues sin una ciudad capital asiento de la Corte en Castilla hasta 1561, fueron varias las ciudades que desarrollaron una industria impresora y un álgido comercio editorial, sobre todo las universitarias –Salamanca en especial, pero también Burgos, Alcalá de Henares–, Sevilla, que era el puerto expendedor de las Indias, y Medina del Campo; además de otros focos importantes de la Corona de Aragón, como Zaragoza, Valencia y Barcelona. Pero después de la vuelta de la Corte a la Villa en 1606, tras el periodo vallisoletano, se produjo una notable concentración impresora y editorial tanto como de autores y mecenas que la erigieron en la capital literaria. Y, en Madrid, en efecto, era donde se publicaban las novedades y donde más fácil resultaba adquirirlas, amén de las obras básica de derecho, filosofía, teología, otras disciplinas teóricas y prácticas y textos literarios de fondo de catálogo, así como donde se realizaban los pedidos de libros, sobre todo profesionales, al extranjero.

Las librerías de Madrid, tanto las grandes como las pequeñas, tendían a ubicarse en lugares prominentes: zonas comerciales, de paso o al lado de las instituciones administrativas y académicas. Así, por ejemplo, a comienzos del reinado

¹⁹ Sobre la encuadernación, véase Febvre y Martin (2011: 121-128).

de Felipe IV, un corredor de librerías podría encontrar la de Miguel Serrano en la Puerta del Sol o la de Miguel Martínez a la entrada de la calle Mayor. Frente a las gradas del convento de San Felipe y en sus covachuelas había ubicadas varias, como las de Juan Pérez, librero de la Capilla de su Majestad, Pedro Martín o el librero francés Jerónimo de Courbes, dedicado especialmente al mercado internacional y la importación. En la calle Mayor, frente al Correo, estaban las de Matías Pérez y Miguel de Siles. En la calle Toledo, cerca del Colegio Imperial, donde se rumorea (sin fundamento) que pudo haber estudiado Lope, se hallaba la librería de Diego Sánchez y en una esquina la de Antonio de la Plaza, que estaba muy cerca de la de libros religiosos de Pedro Lizao; la de Francisco de Robles, hijo de Sebastián de Robles, en calle del Rastro; en Puerta Cerrada las de Gonzalo Fernández y de Rodrigo de Lara; debajo de la torre de San Salvador se ubicaba la de Antonio Ribero. Juan Villarroel, el último editor de Cervantes, tuvo tienda en la calle de Santiago, que era una zona famosa por su tradición librera, aunque para 1655 solo quedaba ya la de la viuda de Nicolás Herrán. Alonso Pérez de Montalbán, el amigo y editor de Lope, pero también de Góngora o Tirso, que desarrolló su actividad de librero entre 1602 y 1647, año de su muerte, la tenía justo a la entrada de la calle. El otro editor cervantino, Francisco de Robles, hijo de Blas de Torres, que editó *La Galatea* en 1585, tenía su librería –y su garito– en la Puerta de Guadalajara. En la calle de San Luis, ya en la zona de la Red de San Luis, estaba la librería de Pedro Coello, el editor de los años finales de Quevedo. En la cercana plazuela de Santo Domingo tenían tienda Antonio Castro, Andrés Martínez y Bartolomé de Montenegro. Un lugar muy importante en el negocio librario lo constituía el patio de la reina del Alcázar, como camino de paso que era a la sede de los Consejos, donde se podían conseguir las últimas novedades y otros libros en los cajones de los puestos que allí se alquilaban. Hacia los años finales del reinado, según la *Memoria de los libreros que hay en esta villa de Madrid a los 29 de noviembre de 1650* (BNE de Madrid, Mss. 718), había cuarentaiséis libreros asentados en Madrid, la mayor parte ubicados en la calle Mayor, la de Toledo, la de Atocha, la de Santiago, la de San Ginés y la del Carmen, siendo los mercaderes más importantes: Antonio Velero, Baltasar Velero, Gabriel de León, Samuel Arcerío, Manuel López y Pedro Coello²⁰.

Desde que la imprenta se implantó en los territorios hispánicos a comienzos de la década de 1470, propiciando la rápida multiplicación de los libros y su mayor accesibilidad (“cada lector podía tener acceso a mayor número de libros; cada libro podía llegar a un número de mayor de lectores”[Cavallero y Chartier, 2011: 49]), los poderes de la Administración del Estado fueron adoptando una serie de medidas –favorecedoras, restrictivas y coercitivas de la industria libraria– que redundaron, para su control, en una regulación legal, en la regla-

²⁰ Véase A. González de Amezúa (1951: I, 361 y ss.), Cayuela (2005) y Moll (2011: 307-318).

mentación que había de seguir todo libro para ser publicado. La primera disposición tomada por los Reyes Católicos en las Corte de Toledo de 1480 fue la de incitar el asentamiento de la nueva tecnología traída por maestros impresores alemanes mediante la exención de impuestos: “no se pida ni se pague ni lieve almozarifadgo ni diezmo ni portadgo ni otros derechos algunos”. Apenas veintidós años después, en la pragmática de Toledo, de 8 de julio de 1502, la consideración de lo “provechoso e honroso” que era para “estos sus reynos se traxiesen libros de otras partes, para que con ellos se fiziesen los hombres letrados”, era matizada haciendo obligatoria la obtención de una licencia real: “mandamos e defendemos... que de aquí adelante, por vía directa ni indirecta, no seays osados de fazer ni imprimir de molde ningund libro de ninguna facultad o letura o obra, que sea pequeña o grande, en latín ni en romance, sin que primeramente ayais para ello nuestra licencia”. La cual era expendida por una autoridad religiosa: bien por el presidente de la Audiencia de Valladolid, bien por los arzobispos de Toledo, Sevilla, Granada, Burgos y Salamanca. Se trataba, por consiguiente, de una prerrogativa cautelar y censora. La necesidad de endurecer aun más la vigilancia sobre el libro impreso y su difusión (“ay en estos reynos muchos libros... en que ay heregías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra nuestra sancta fee cathólica”) conllevó la redacción de una nueva pragmática, promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558. En ella se centralizaba la concesión de la licencia para imprimir, que pasaba a depender en exclusiva del Consejo de Castilla. Se instaba al solicitante de la licencia a presentar un manuscrito, el original de autor, que había de ser firmado y rubricado por un escribano de la Cámara, cuyo texto era el que había de materializarse en la imprenta. El Consejo, además, remitía el original de autor a uno o varios censores para que analizaran su contenido. Una vez otorgada la licencia de impresión, el oficial tipográfico debía imprimir el libro sin la portada ni los paratextos. Porque, una vez concluida la estampatura, el libro por pliegos había de ser de nuevo presentado al Consejo, a fin de que el corrector oficial o un secretario cotejase el resultado con el original aprobado y rubricado, certificase su adecuación y emitiera la fe de erratas. Finalmente, se imprimía la portada y los preliminares, en los que perentoriamente habían de figurar la licencia, el privilegio –que debía ser solicitado por el autor–, la fe de erratas, el nombre del autor y del impresor y el lugar de impresión. A partir de 1598 –fue la última medida adoptada por Felipe II en relación al libro impreso y la primera de orden económico– se estipuló la tasa, que era el precio de venta de cada pliego del libro que fijaba y certificaba un escribano en nombre del Consejo, la cual había de figurar asimismo en los preliminares tras la licencia. Ya en tiempos de Felipe IV, en la pragmática del 13 de junio de 1627, se añadió la medida de incluir en la portada el año de impresión. Estas disposiciones, sumadas a la prohibición de que entraran libros impresos en Castilla, aunque hubieran sido estampados en cualquiera de los otros reinos peninsulares de la Monarquía, y al intento de

controlar la circulación de manuscritos, conferían al Consejo de Castilla la dimensión de un verdadero tribunal censor. Esta legislación, con las sensibles modificaciones que hemos visto y alguna que otra más de carácter restrictivo estuvieron vigentes hasta finales del siglo XVIII. Siglo en el que, bajo el reinado de Felipe V, se implantó, mediante una cédula real, en la Corona de Aragón. Pues hasta entonces, en efecto, solo tuvo validez legal en Castilla.

El control sobre el libro impreso no se limitaba exclusivamente a su fase de elaboración. La Inquisición, por medio de los tribunales del Santo Oficio y de su amplia red de familiares, pero también de párrocos, capellanes... e incluso de los profesionales del libro (cfr. Caramuel, art. IX; Paredes, f. 43r), fiscalizaba y regulaba su vida pública, conforme a los intereses ideológicos de cada momento, señalados principalmente en los varios índices de libros prohibidos que se sucedieron desde el *Cathalogus* de Valdés de 1559. A lo largo del siglo XVII se publicaron los Índices de Sandoval y Rojas, de 1612, de Zapata, en 1632, y de Sotomayor, de 1640. Otra prohibición importante fue la propuesta de la Junta de Reformatión al Consejo de Castilla de no emitir licencias para imprimir “libros de comedias, nouelas ni otros deste género”, que estuvo en vigor desde 1625 hasta 1635. Se ha señalado a menudo que, después de la etapa de plenitud de la censura inquisitorial que comienza en 1559, se inicia otra de progresiva decadencia a partir de 1640²¹. Si bien, para entonces, ya habían calado tan hondo en la práctica de la escritura y de la lectura las estrategias coercitivas inquisitoriales que, sin necesidad de la existencia permanente de un proyecto programado, se componían textos auto-censurados, a la vez que se hacían “lecturas prohibidas de libros permitidos” (Peña, 2004: 819)²².

3. FINAL

En un pasaje de su *Discurso*, Melchor de Cabrera compara los seis días de la Creación con otros tantos tipos de libros: el Cielo estrellado es un inmenso pergamino, los astros, su alfabeto; el Mundo, el mapa completo de la Creación; la Vida, una suerte de registro con los nombres de los elegidos; Cristo es el *exemplum* dado a los hombres y el *ejemplar* que ha de reproducirse; la Virgen, el

²¹ Así, por caso, Eugenio Asensio (2005: 209-225 [218-219]) después de analizar la relación y la situación de la obra de Quevedo en los Índices de Zapata y de Sotomayor, sustentaba que “es evidente que la prepotencia del Santo Oficio había decaído. Para la monarquía de Felipe IV y para Olivares era un instrumento útil, pero flexible, que se plegaba ante presiones del ambiente y el poder”.

²² Con estas palabras concluye su estudio: “La censura durante la época moderna fue un conjunto de diversas y convergentes prácticas culturales que traspasaron los límites del poder, sus instituciones y sus hombres. La interiorización de estas prácticas alcanzó a cualquier individuo letrado de aquellas sociedades, una actitud censorial y vigilante del prójimo que condicionó cualquier forma de pensamiento, aquí y en el resto de Europa” (Peña, 2004: 821). Véase igualmente Cayuela (1993), Lucía Megías (1999), Moll (1994: 89-95 y 2011: 20-27, 101-114, 177-192) y Reyes (2000).

libro primero de la Mente Divina; el Hombre, un libro impreso multiplicadamente repetido: “puso Dios en la prensa su Imagen, y Sello, para que la copia saliese conforme... y quiso alegrarse con tantas, y tan varias copias del Original” (ff. 3v-6r).

Alonso Víctor de Paredes, que hizo suya la metáfora, le infundió un nuevo valor al declarar que la creatura impresa es obra no más del autor que los oficiales del taller, que pulen tanto su cuerpo como su alma:

Assimilo yo vn libro à la fabrica de vn hombre, el qual consta de anima racional, con que le criò Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formò al cuerpo galán, hermoso, y apacible. Esto hizo su Magestad como Dios, y todo poderoso, bendita sea su inmensa bondad: nosotros como humildes, y flacas criaturas procuramos formar vn libro perfectamente acabado, el qual constando de buena doctrina, y acertada disposición del Impressor, y Corrector, que equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso, y galán. (*Institución y origen*, f. 44v)

Y así, pues, queremos cerrar este capítulo: “en compañía de personas virtuosas y doctas”.



SEGUNDA PARTE
LA RECEPCIÓN DEL LEGADO CLÁSICO EN EL SIGLO DE ORO:
LA *ULIXEA DE HOMERO* TRADUCIDA POR GONZALO PÉREZ

II.I. La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez

Todo volvió a empezar en 1348¹. Desde el helenismo tardío y el bajo imperio hasta el encuentro del dignatario bizantino Nicolás Sigero y Francesco Petrarca en Verona, el Occidente europeo solo conoció indirectamente a Homero, bien por medio de autores latinos como Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca, Quintiliano o Macrobio, bien por medio de los compendios homéricos y de los relatos en prosa heterodoxos de tema troyano –la *Ilias Latina* (s. I d.C.), extracto antológico de episodios de la *Ilíada* en mil setenta hexámetros conocido como el *Homerus latinus*; las *Periochae Homeri Iliadis et Odysssiae* (s. IV), sumario en prosa atribuido a Ausonio; el *Excidium Troiae* (s. VI), una sinopsis de la *Eneida*, precedida de una recapitulación de la guerra de Troya; la *Ephemeris belli Troiani*, del apócrifo Dictis el Cretense (s. IV la trad. latina), que proporciona una visión filohelena de la guerra, y el *De excidio Troiae*, del también apócrifo Dares el Frigio (s. VI la trad. latina), que brinda, inversamente, una perspectiva filotroyana del conflicto–, bien por medio de las refundiciones o adaptaciones medievales de tales obras del ciclo troyano –el *Roman de Troie* (c. 1160), de Benoît de Sainte-Maure, las estrofas 335-761 del *Libro de Aleixandre* (primera mitad s. XIII), la *Historia destructionis Troiae* (1280), de Guido delle Colonne, las *Sumas de Historia Troyana* (s. XIV). No obstante su desconocimiento, o precisamente por él, el Medievo europeo acrecentó su fama hasta la mistificación de su figura como la del poeta por antonomasia: “Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: / quelli è Omero poeta sovrano”². Y se convirtió en una obsesión.

Cuando Petrarca redactaba, a comienzos de 1350, la epístola destinada a oficiar de proemio al *Rerum familiarium libri* (1366) y establecía una correlación entre su persona y la de Odiseo a propósito de la errática situación de los dos³, aún

¹ Para redactar este apartado nos han sido de excepcional ayuda los siguientes trabajos: Allen (1969a: XIX-XXXII, 1910 y 1969b); Finsler (1912); Pfeiffer (1981); Cheyns (1976); Fabbri (1997); Young (2003); Guichard (2006); Pontani (2011); Ford (2007). Para el caso concreto de Petrarca: Nollhac (1907: II, 127-188); Foresti (1977: 471-484); Billanovich (1995: 243-250); Weiss (1977: 150-192); Pertusi (1964).

² Dante Alighieri, “Inferno”, *Commedia*, t. I, IV, vv. 86-88, p. 118.

³ “Nempe cui usque ad hoc tempus vita pene omnis in peregrinatione transacta est. Ulixeos errores erroribus meis confer: profecto, si nominis et rerum claritas una foret, nec diutius erravit ille nec latius. Ille patrios fines iam senior excessit; cum nichil in ulla etate longum sit, omnia sunt in senectute brevissima. Ego, in exilio genitus, in exilio natus sum, tanto matris labore tantoque discrimine, ut non obstetricum modo sed medicorum iudicio diu exanimis haberetur; ita periclitari cepi antequam nascerer et ad ipsum vite limen auspicio mortis accessi” (Petrarca, *Le*

no cobijaba, en los anaqueles de su extraordinaria biblioteca –la primera particular de Europa de los tiempos modernos–, a Homero. Disponía, a lo sumo, de los sucedáneos antihoméricos de Dictis y Dares, las *Periochae* y la *Ilias latina*⁴, de la que sospechaba con buen criterio que no era una obra genuina⁵, así como de un suculento surtido de citas y comentarios de *auctoritates* clásicas fruto de su vasta erudición y su bibliofilia, especialmente de Cicerón, al que suponía autor de una versión latina perdida de los poemas de Homero, de Horacio, que había traducido el principio de la *Odisea* en su *Arte poética*, y de Macrobio, quien, en las *Saturnales*, había comparado la poesía épica de Homero con la de Virgilio, su eximio emulador.

Parece ser, de hecho, que fue el reconocimiento de la mutua admiración que profesaban al autor del *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón* el detonante que propició el nacimiento del humanismo griego, al calor de Homero, en Occidente. En efecto, dos años antes de la redacción de la epístola familiar I: 1, en enero de 1348, Petrarca recibía en Verona al séquito de embajadores, encabezados por Giorgio Spanopulo y del que formaba parte Nicolás Sigerio en calidad de gran intérprete, que el emperador Juan VI Cantacuceno enviaba a Aviñón

Familiari, t. I, epístola I: 1, par. 21-22, p. 28). No es esta, ciertamente, la primera ocasión en que Petrarca trae a colación la figura de Odiseo, que para él representa un modelo de virtud, esfuerzo y conocimiento basado en la experiencia y una suerte de arquetipo de la vida humana concebida como una constante peregrinación, o que cita a Homero antes de poseer sus epopeyas en griego y traducidas al latín. Así, en la misma línea se sitúa una de las menciones que al poeta y su personaje, en parangón con Virgilio y Eneas, efectúa en el *Rerum memorandarum libri*, tratado conformado entre 1343 y 1345, que reza así: “Homerus Ulixem suum, sub cuius nomine virum fortem ac sapientem vult intelligi, terra marique iactatum fecit et carminibus suis toto pene orbe circumtulit. Quod imitatus vates noster Eneam quoque suum per diversa terrarum circumducit. Uterque consulto: vix enim fieri potest ut aut sapientia contingat inexperto aut experientia ei qui multa non viderit. Vidisse autem multa herenti in uno terrarum angulo vix potest evenire” (III, 87, p. 175). Mientras que en el *Africa*, poema épico en hexámetros latinos al modo de la *Eneida* de Virgilio, que se funda en los *Ab urbe condita libri* de Tito Livio y que fue comenzado en 1338 o 1339, comparece el fantasma de Homero como el “poeta sovrano” de Dante, o sea como encarnación de la poesía, para anunciar en sueños a Ennio que mil quinientos años después de él un poeta florentino, “Francisco cui nomen erit”, volverá a cantar las hazañas de Escipión (Petrarca, *Africa*, IX, v. 232, p. 430). Sobre las citas de Homero en la obra de Petrarca, véase Pertusi (1964: 381-414); sobre su concepción de Odiseo y su posible dependencia de Dante, véase Fenzi (2003: 493-517).

⁴ Hablando de Homero y Platón, Petrarca le indica a Nicolás Sigerio: “Habeo quidem ex utroque quantum latinitas habet in sermone patrio” (*Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 12, p. 2498). Antes, en la epístola familiar X: 4, enderezada a su hermano Gherardo, le explicaba que, a diferencia de Virgilio, a quien ya leía en la infancia, a Homero lo había conocido en edad madura, a través de la *Ilias latina*: “Nam et inde, hoc est deinde, non sine mysterio dictum es, quia Virgilium puer iam, idest non iam infans, deinde autem etate provectior Homerum attigi; is enim qui Homerus vulgo dicitur, alterius nescio cuius scolastici opusculum scias, licet ab homerica *Yliade* sub breviloquio decerptum” (*Le Familiari*, t. II, X: 4, 25, pp. 1420 y 1422). Y el ms. Parisino lat. 8500 de la BN de París, que alberga las *Perioschae*, contiene notas marginales de Petrarca.

⁵ Como se colige de la epístola X: 4, arriba citada, y, sobre todo, de este fragmento de la XXIV: 12, enviada al propio Homero: “Nam libellus ille vulgo qui tuus fertur, etsi cuius sit non constet, tibi excerptus tibi que inscriptus, tuus utique non est” (*Le Familiari*, t. V, XXIV: 12, 2, p. 3584).

para negociar con el papa Clemente VI la posible unificación de las iglesias griega y romana. Las conversaciones entre Petrarca y Sigero, que era un competente conocedor de la literatura grecolatina, hubieron de girar rápidamente sobre sus comunes intereses humanistas, con destacado protagonismo de Macrobio, uno de los escritores antiguos más citados por el poeta de Laura en sus textos y que era objeto de estudio del dignatario bizantino, y de Homero, que el primero anhelaba no menos tener que poder leer, por lo que el segundo le hizo el cortés ofrecimiento de remitirle un manuscrito, a su regreso, desde Constantinopla. Ambos autores, por lo menos, figuran coligados en la epístola que Petrarca, a primeros de 1354, escribe a Sigero en señal de agradecimiento, luego de haber recibido, seguramente en los meses finales de 1353, el código de Homero prometido:

Donasti Homerum, quem bene divine omnis inventionis fontem et originem vocat Ambrosius Macrobius, et si omnes tacerent, res ipsa testatur; sed fatentur omnes. Ego autem ex omnibus sciens unum tibi testem protuli, quem ex omnibus latinis tibi familiarissimum esse perpendi; illis enim facile credimus quos amamus (Petrarca, *Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 5, p. 2494).

El problema que se le presentaba a Petrarca, tan pronto como tuvo el manuscrito consigo, era el de su lectura, habida cuenta de que no alcanzó a dominar el griego, pues las clases que le había impartido el monje calabrés Barlaam de Seminara, durante su estancia en la curia papal de Aviñón en 1342, no pasaron de los rudimentos preliminares de la enseñanza. De manera que, como le confiesa a Sigero en la carta, “Homerus tuus apud me mutus, imo vero ego apud illum surdus sum” (*Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 10, p. 2496). Empero, no desesperó; sabía que la contrariedad del griego se podía paliar mediante una traducción al latín, según quedaba implícito en la epístola con la lectura conjunta que le proponía a Sigero de haber estado con él en Milán, donde a la sazón residía, y según afirma en otra posterior, igualmente fundamental en la *vicenda* de Homero, dirigida a Boccaccio, en agosto de 1360: “Nam et ego eius translationis in primis, et graecarum omnium cupidissimus literarum semper fui” (*Lettere dispese*, 46 (Var. 25), p. 352)⁶. Solo hacía falta encontrar a la persona adecuada.

⁶ El quiero y no puedo de Petrarca con el griego recuerda al del Marqués de Santillana con el latín, cuando le decía a su hijo lo de: “E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos. E si careçemos de las formas, seamos contentos de las materias” (Carta de “El Marqués de Santillana a su hijo don Pedro Gonçález, quando estava estudiando en Salamanca”, *apud* Serés [1997: 19-21, p. 20]), a fin de solicitarle la vulgarización de los libros de la *Iliada* traducidos al latín por Pier Cándido Decembrio. Lo más importante es que, en ambos casos, comporta un hecho fundador: la traducción de Homero, completo o demediado, al latín y a una lengua vernácula.

Ello había sucedido apenas un año y medio antes de la epístola a Boccaccio y alrededor de cinco después de la de Sigero, durante el invierno de 1358-1359, en Padua, cuando un amigo, quizá un jurisconsulto de origen cretense, no solo le había mostrado un códice de Homero en griego, que Petrarca no había adquirido a causa de su deficiente complexión externa, sino que le había presentado asimismo a un greco-italiano de Reggio di Calabria, que se declaraba discípulo de Barlaam, llamado Leonzio Pilato (c. 1310-1365).

Petrarca, desde luego, no desaprovechó la ocasión que se le brindaba. En primera instancia, persuadió a Pilato para que, sobre el códice paduano, por cuanto su Homero estaba en Milán, le tradujera algún fragmento de la *Ilíada*. El calabrés le trasladó en prosa latina los primeros cinco cantos del poema, que le sirvieron de estímulo, pese a que le displacía tanto el modelo de transliteración rigurosamente literal empleado como la tosquedad de su latín, para redactar una carta a Homero, la última del libro XXIV del *Rerum familiarium*, dedicado a los más ilustres varones de la Antigüedad. Después, de vuelta a Milán, donde le esperaba Boccaccio, ideó con su amigo y discípulo el proyecto de la primera traducción integral a otra lengua de las epopeyas del patriarca de la literatura occidental, fuera de la versión latina en verso saturnio de la *Odisea*, de Livio Andrónico (284-204 a.C.), de la que se conservan unos pocos versos y que supuso el origen de la literatura romana. Todo pasaba por convencer a Pilato para que desestimara su intención de ir a Aviñón a hacer fortuna; para ello, el autor del *Decamerón*, que probablemente fue a encontrarlo a Padua o a Venecia, le consiguió una cátedra de griego, la primera de Italia, en el Estudio de Florencia –la misma que ocuparía Manuel Crisoloras en 1397 por mediación del canciller humanista Coluccio Salutati–, haciéndose responsable él mismo en parte de su hospedaje y manutención. Entre octubre de 1360 y noviembre de 1362 Leonzio Pilato completó la traducción literal en prosa latina tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*.

La relación de Petrarca y Boccaccio, en cuanto al intercambio de obras propias y ajenas se refiere, es asaz problemática. Pues mientras que el certaldés le procuró códices de gran significación al aretino, como las *Enarrationes in Psalmos* de san Agustín o la *Commedia* de Dante y quizá le envió una copia de su *capodopera*, Petrarca se mostró siempre no menos remiso que huraño: solo cuando estaban juntos, es decir durante las visitas que Boccaccio le hizo en las diferentes ciudades septentrionales de Italia en que moró –en Milán, en 1359; en Venecia, en 1363; en Padua, en 1369– desde que abandonara definitivamente Aviñón en 1353, le dejó consultar los ejemplares de su biblioteca y algunos (pocos) de sus textos. Buena prueba de ello es el Homero de Sigero que Petrarca no puso a disposición de Boccaccio para que Pilato lo tradujera, aun cuando el interés por poseer una *Ilíada* en latín era en realidad suyo. Antes bien, le conminó a que adquiriera el códice paduano que le habían ofertado a él, porque “haberi autem facile poterit, illo agente qui mihi Leonis ipsius amicitiam procuravit” (Petrarca, *Lettere disperse*, 46 (Var. 25), p. 352). Por consiguiente, la versión de Pilato se llevó

a cabo sobre este último códice. El cual, como el bizantino, es prácticamente seguro que solo contenía la *Ilíada*, ya que, en la transmisión manuscrita de los poemas de Homero, rara vez acontece que un códice contenga al mismo tiempo la *Ilíada* y la *Odisea* (como el cercenado Laur. 91 sup., 2, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, del s. XIII), a no ser que fuera un volumen de contenido misceláneo (como el Par. gr. 2894, de la BN de París, de los s. XIII-XIV) o ya de tradición humanista (como los siguientes del s. XV: el Corpus Christi College 81 de Cambridge; el Laur. 32, 4 y el Laur. 32, 6 de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia; el Marc. gr. 456 de la BN Marciana de Venecia; el Vind. phil. gr. 5, de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena; o el Poet. et phil. 2º 5 de la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, que contiene, junto con los dos poemas, la traducción latina interlineal de Pilato). Agostino Pertusi (1964: 62-72) ha creído identificar el códice de Petrarca regalado por Sigero en el ms. Ambr. I 98 inf., de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuyos fondos, en parte, se nutrieron de la del humanista, pues una importante porción de ella, tras su muerte, pasó a la biblioteca de los Visconti, sus señores milaneses, del castillo de Pavía; y el ms. Ambr. I 98 inf. no contiene justamente más que la *Ilíada*. El códice paduano, por el contrario, no ha pervivido o no ha sido identificado; Leonzio Pilato lo transcribió cumplidamente de su puño y letra en el manuscrito bilingüe greco-latino que hoy constituye el Marc. gr. IX, 2a-b, de la BN Marciana de Venecia, cuyo texto griego pertenece a la familia *e*, según la clasificación de Th. W. Allen (sigla U9), compuesta por seis manuscritos que no permiten estipular con solvencia si uno de ellos es el paduano. Por lo que respecta a la *Odisea*, Pertusi ha inferido que el códice en que se basó Pilato pudo ser de su pertenencia, del mismo modo que poseía un Eurípides, un Licofronte de Calcis comentado por el erudito bizantino Juan de Tzetzes y un *Accessus ad Homerum* que sirvió de apoyo tanto a Petrarca, para redactar la epístola a Homero, y a Boccaccio, para reseñar la vida del poeta en la *Genealogie deorum gentilium* y en el comentario a la *Commedia* de Dante, como, directa o indirectamente, a Pier Candido Decembrio, para redactar su *Vita Homeri*, y a Juan de Mena, la dedicatoria a Juan II de las *Sumas de la Ylíada de Omero*. Al igual que de la *Ilíada*, se conserva un manuscrito de la *Odisea* enteramente autógrafo de Pilato, en griego con la traducción latina interlineal, que en la actualidad se custodia en la BN Marciana de Venecia con la sig. Marc. gr. IX, 29, y que, según la clasificación de Allen (sigla U8), pertenece a la familia *h* de manuscritos de la *Odisea*, familia de la que solo pervive otro representante.

Aparte de en los dos códices bilingües, las paráfrasis latinas de Leonzio Pilato de la *Ilíada* y de la *Odisea* se ha transmitido en varios manuscritos (cuatro y ocho, respectivamente), entre ellos los preservados en la BN de París con la sig. Par.lat. 7880, 1-2 (cf. Pertusi, 1964: 147-159). Se trata de dos códices de lujo, con amplios márgenes para ser pródigamente glosados, que Petrarca mandó trasladar a su

joven copista Giovanni Malpaghini de Rávena entre 1367 y julio de 1368. Petrarca recibió, primero, en Venecia, enviado por Boccaccio desde Florencia, la *Ilíada* al completo y una parte de la *Odisea* (probablemente desde el libro I hasta el verso 182 del libro XIV), entre febrero y octubre de 1366; después, el resto de la *Odisea*, que le hubo de llegar a finales de 1367 o comienzos de 1368. Resta por saber únicamente si los traslados del joven amanuense se hicieron sobre los códices bilingües o sobre otros propiedad de Boccaccio. Según Pertusi, cuando Pilato abandonó Florencia en noviembre de 1362 e hizo escala en Venecia, donde se encontró con Petrarca, antes de marchar a Bizancio a finales del verano de 1363, portaba consigo los dos manuscritos hológrafos bilingües, cuyas traducciones eran, por demás, revisiones mejoradas, “più profonda per l’*Iliade*, meno profonda per l’*Odissea*”⁷, de las originales, las cuales a su vez habrían servido de base de las copias que se quedaba el certaldés de los poemas de Homero, que no serían sino las que enviaría a Petrarca más tarde y que se terminarían perdiendo luego de habérselas devuelto⁸. Según Filippomaria Pontani (2002-2003), al menos por lo que concierne a la *Odisea*, Petrarca no solo leyó la primera parte del código bilingüe autógrafo del greco-calabrés, sino que lo apostilló y transfirió muchos de los escolios a la copia que efectuaría Giovanni Malpaghini para él. Es más, Pontani opina que la parte de la *Odisea* que le remite Boccaccio a Petrarca se corresponde con la de este código (fols. 1-179), así como que el certaldés tomó de las notas marginales escritas por Pilato noticias mitológicas que aprovecharía en su *Genealogie deorum*.

Lo más importante, en todo caso, es que el gesto de Petrarca –la búsqueda incesante de códices griegos⁹; el intento de aprender la lengua; la promoción de una traducción latina de los poemas de Homero; la pretensión de que esta, amparado en los célebres juicios de san Jerónimo sobre la traducción, estuviera

⁷ Pertusi (1964: 25; pero véanse las pp. 161-259 (en la p. 200 se puede consultar el *stemma* de la *Odisea* y en la p. 258 el de la *Ilíada*).

⁸ En efecto: en los párrafos finales (15-16) la epístola senil V: 1 que Petrarca envía a Boccaccio el 17 de diciembre de 1365 desde Pavía, donde le comunica que ha recibido la transcripción del libro XI de la *Odisea*, el del descenso al Hades del héroe, que le había solicitado, le comenta su sorpresa por el hecho de que le haya enviado por otro lado la *Ilíada* al completo pero solo una mitad de la *Odisea*, aunque “quicquid erit, videro dum me domum mea sors revexerit transcribique faciam et remitam tibi, quem tanta re caruisse pati nolim” (Petrarca, *Le Senili*, t. I, V: 1, 16, p. 564).

⁹ Aparte del Homero de Sigero, Petrarca, como hemos visto, poseía un código con los diálogos de Platón, motivo por el cual comenzó su estudio del griego con Barlaam. En la misma carta que envía al intérprete bizantino, le solicita un manuscrito con las tragedias de Eurípides y otro con las obras de Hesiodo (“mitte si vacat Hesiodum, mitte precor Euripidem”, Petrarca, *Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 16, p. 2500). Y en la epístola en la que le refiere a Boccaccio la trágica muerte de Leonzio Pilato, acaecida por una tormenta en el Adriático cuando regresaba a Italia de su experiencia en Bizancio en diciembre de 1365, comenta que intentará buscar si, entre sus objetos personales rescatados por los marineros, se hallan algunos de los libros que le había encargado: “Supellex horridula et squalentes libelli, hinc nautarum fide, hinc propria tuti inopia, evasere: inquiri faciam an sit in eis Euripides Sophoclesque et alii quos michi quesitum se sponderat” (Petrarca, *Le Senili*, t. I, VI: 1, 10, p. 678).

más centrada en la sentencia que en la palabra¹⁰; la involucración de otros intelectuales en el proyecto–, fue, conforme a su prestigio, proseguido por las siguientes generaciones de humanistas que, lenta pero firmemente, se afanaron en que el restablecimiento del conocimiento de Homero en Occidente no se quedara en un hecho aislado. Leonzio Pilato desempeñó igualmente un papel preponderante en ello, como reacción, mimetismo y anticipación. Por un lado, su versión *verbo ad verbum* según el modo escolástico-medieval, que perseguía respetar la *veritas* o el significado literal de los poemas, no podía satisfacer ni complacer el gusto de los humanistas, que, efectivamente, intentaron recuperar el concepto de la traducción clásica, según los principios expuestos por Cicerón y Quintiliano, pero sin llegar al extremo de la *aemulatio* o apropiación de texto –si bien la versión poética parcial en hexámetros latinos de la *Ilíada*, de Poliziano, se aproxima bastante a ello–, sino apostando más bien por los traslados *ad sensum* o *ad sententiam* que observasen, en la lengua de llegada, tanto la doctrina como la *elocutio* del texto de partida¹¹; así que emprendieron retractaciones retóricas de las traducciones del greco-calabrés, al mismo tiempo que se embarcaron en nuevas versiones más ajustadas a su ideario. Por otro lado, imitaron –e incluso tendieron a potenciar a medida que se conocieron los opúsculos antiguos acerca de Homero, llegaron códices, regularmente enriquecidos con escolios, provenientes del sur de Italia y de Oriente, y se produjo el advenimiento de filólogos y maestros bizantinos a Italia–¹², el acompañamiento de los textos homéricos con

¹⁰ Cf. Petrarca, *Lettere disperse*, 46 (Var. 25), pp. 355 y 357. Aquí, además, Petrarca, siempre con la guía del padre de la iglesia, se muestra consciente de la extrema dificultad que entraña traducir a Homero sin traicionar su esencia; pero que, con todo, es preferible acercarse a sus poemas de forma aproximativa e inadecuada que no hacerlo en absoluto. Algo parejo sostendrán –como veremos– Juan de Mena, en la dedicatoria a Juan II de su traducción de la *Ilias latina*, y don Pedro González de Mendoza a su padre, el Marqués de Santillana, en la dedicatoria de la traducción castellana de la *Ilíada*. Se trata de uno de los *topoi* expresados por los traductores, como ha puesto de manifiesto Russell (1985: 18-35).

¹¹ “Cum enim in optimo quoque scriptore... et doctrina rerum sit et scribendi ornatus, ille demum probatus erit interpres, qui utrumque servabit” (Bruni, *De interpretatione recta*, en *Opere letterarie e politiche*, pp. 147-193, p. 158). Bruni, en su tratado-inectiva, redactado hacia 1420 como consecuencia de su versión latina de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, sostenía además que el traductor ideal había de ser un ducho experto así en las lenguas de partida y de llegada en que traducía como en todas las disciplinas de los *studia humanitatis*: “Magna res igitur ac difficilis est interpretatio recta. Primum enim notitia habenda est illius lingue, de qua transfers, nec ea parva neque vulgaris, sed magna et trita et accurata et multa ac diuturna philosophorum et oratorum et poetarum et ceterorum scriptorum omnium lectione quesita” (p. 154). Véase Fabbri (1981: 9-24); Russel (1985); Serés (1997: 23-49).

¹² La mayor parte de los nuevos manuscritos llegaron a Italia a través de las idas y venidas entre Oriente y Occidente de doctos bizantinos, religiosos, historiadores, filólogos, embajadores y bibliopiratas. Tal vez el personaje más destacado en esta labor no fuera sino Giovanni Aurispa, que adquirió, de entre los más de trescientos manuscritos griegos que recuperó, los célebres códices A y B de la *Ilíada*, el *Venetus* 822 (olim Marc. 454) del s. X, y el *Venetus* 821 (olim Marc. 453), del s. XI, que contienen, junto al texto, importantísimos grupos de escolios, así como el Vº de los *scholia* V de la *Odisea*, el Auct. V.1.51, de la Bodleian Library de Oxford, del s. X, y el F (= L8) de la *Odisea*,

accessi, resúmenes y glosas marginales e interlineales de información filológica, mitológica y exegética. Más adelante, ya en pleno siglo XVI, no solo se pondrá de nuevo de actualidad la traducción literal de los poemas con las versiones de Andrea Divo, sino también las ediciones bilingües grecolatinas, a partir de la de Nikolaus Brylinger y Bartholomaeus Calybaeus de 1551, que lograrán una amplísima difusión en el otoño del Renacimiento¹³.

Antes de que finalizara el siglo XIV, cuando Crisoloras ya estaba enseñando griego en el Estudio de Florencia, probablemente en la segunda mitad de 1398, el futuro cardenal Francesco Zarabella (1360-1417), por aquel entonces jurista profesor de derecho en la Universidad de Padua, encargaba la copia de una versión anónima de la *Odisea* en prosa latina, que se ha transmitido en un único manuscrito: el Marc. lat. XII 23 (39946), de la BN Marciana de Venecia. No se trata de una flamante traducción sino de una retractación retórica de la versión de Leonzio Pilato¹⁴; la única que ha llegado completa hasta nosotros (otra parcial de la *Ilíada*, libros I-XIII, contiene el códice Canon. lat. 139, de la Bodleian Library de Oxford).

Esta transcripción, como su original, de mano ignota, al no haber alcanzado difusión pública manuscrita ni impresa, no tuvo apenas repercusión en la época. Sin embargo, es harto relevante en la historia de la *Odisea* por cuanto señala, si no un cambio de tendencia o apreciación respecto de la *Ilíada*, sí un límite temporal en la apropiación humanista del poema de Odiseo: hasta 1510, en que se publican en letra de molde las versiones latinas de Raffaele Maffei Volaterrano (1451-1522), en Roma, a costa de Jacopo Mazzocchi, y la atribuida a Francesco Griffolini, alias “Franciscus Aretinus” (1420-después de 1468), en Estrasburgo, con los tipos de Johann Schott, no se ensayarán nuevas traducciones ni retractaciones de la *Odisea*. A decir verdad, la segunda, si ciertamente es obra

el Conv. Soppr. 52, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, que data del s. XI. Sin olvidar que el cardenal Basilio Besarión donó a la República de Venecia más de ochocientos códices griegos y latinos, custodiados en la BN Marciana. Sobre el hallazgo de códices en este periodo es aun fundamental el estudio de Remigio Sabbadini (1905: esp. pp. 43-71). Al flujo de códices traídos de Bizancio, por otro lado, se une la intensa demanda de los poemas, que comportó que se realizaran numerosas copias, hasta el punto de que, en la transmisión manuscrita de la *Ilíada* y la *Odisea*, la mayoría de los códices conservados pertenecen a los siglos XIV y XV.

¹³ Dado que las traducciones de Leonzio Pilato no llegaron a imprimirse, a pesar de que alcanzaron una importante difusión manuscrita a finales del siglo XIV y durante la primera mitad del siglo XV, parece poco probable –si bien Philip Ford no lo descarta– que Andrea Divo las tuviera en su escritorio para realizar su versión palabra por palabra de los dos poemas. Por su lado, las numerosas ediciones bilingües de la segunda mitad del siglo XVI casi siempre partieron, para el texto latino, de la traducción literal de Divo, que copiaron sin mencionarlo o modificándolo superficialmente. En un caso y en el otro Pilato oficia, pues, de antecesor. Sobre las ediciones bilingües del otoño del Renacimiento, véase Ford (2007: 99-109 y 145-155).

¹⁴ Véase Pertusi (1964: 531-563). Pertusi comenta que “il redattore del testo del codice Marciano è un umanista che sa certamente il latino, ma assai poco il greco, e nulla affatto il greco omerico. Alla base della redazione Marciana è da porre senza alcun dubbio possibile la traduzione dura, ma fedele, anche se in parte errata o oscura, di Leonzio Pilato” (p. 546).

del discípulo de Lorenzo Valla, hubo de ser la realizada durante la segunda mitad del *Quattrocento*, a requerimiento de Pío II, presumiblemente en 1462-1464, como complemento de la traslación de la *Ilíada* de su *praeceptor* que él culminó, y de la que se conserva una importante cantidad de testimonios manuscritos¹⁵. Cabe señalar, por lo demás, que será la única versión de un poema auténtico de Homero comenzado y finalizado por la misma mano en toda la centuria.

El siglo XV, en efecto, está prácticamente consagrado a la *Ilíada*. La razón principal de que los humanistas prestigiasen un poema por encima del otro responde, según Renata Fabbri (1997: 104), al “peso di una tradizione che, sulla scorta della riflessione retorica e dell’estetica antica, vede nell’*Iliade* l’archetipo della poesia epica”. A lo que cabe agregar la ponderación, de raigambre igualmente clásica, de que la *Ilíada*, conforme a su patetismo, se asimila a la tragedia, mientras que la *Odisea* manifiesta nítidas analogías con la comedia, y la tragedia, aun cuando la comedia sea su complemento positivo, es, al lado de la épica, el género por excelencia. Esta consideración, conviene precisar, no se fundamenta aún en la *Poética* de Aristóteles, dado que, antes de 1498, en que se publica la traducción latina de Giorgio Valla, de 1508, en que Aldo Manuzio edita la *princeps* en un volumen misceláneo, y, sobre todo, de 1548, en que Francesco Robortello publica su edición comentada, era un texto semi desconocido¹⁶, sino que se cimenta en el *De comoedia* de Elio Donato, tratado introductorio a los comentarios a las obras de Terencio en donde se abordan, entre otros aspectos, los orígenes de la comedia y la tragedia, sus primeros cultivadores, su evolución y su distinción genérica¹⁷. Por otro lado, la concepción heroico-aristocrática de la *Ilíada* y el desarrollo del conflicto bélico de la guerra de Troya se adecuan, mejor que el mundo novelesco y en paz que consigna la *Odisea*, al contexto histórico-cultural del siglo XV tanto como al horizonte de expectativas de los mecenas promotores de los traslados y de sus potenciales lectores (cf. Serés 1997: 14-16 y 233-261).

Leonardo Bruni (1369-1444), alumno de Crisoloras en el Estudio de Florencia y asiduo traductor del legado griego –Platón, Aristóteles, tratados pseudo aristotélicos, historiadores, oradores y poetas líricos–, se embarcó, tras el descubrimiento en 1421 del *De oratore* de Cicerón y de otros tratados suyos de oratoria,

¹⁵ Schneider y Meckelnborg (2011: 19-24), en la “Einleitung” a su edición del texto, enumeran un total de nueve manuscritos.

¹⁶ No obstante, Poliziano, adelantado a su tiempo en esto como en otros aspectos, se sirvió de la *Poética* de Aristóteles para elaborar la «Praelectio in enarrationem *Odysseae*», la prolección al curso 1488-1489 que dedicó al estudio de los dos primeros libros de la *Odisea* (cf. Poliziano, *Appunti per un corso sull’Odisea*, pp. 1-5, en concreto pp. 2-4).

¹⁷ Sobre el *De Comoedia* y su importancia seminal en la teoría poética humanista y renacentista, véase Vega Ramos (1995: 240 y ss). Pier Candido Decembrio, en la *Vida de Homero*, que precede a su traducción-retractación de los libros I-IV y X de la *Ilíada*, comenta que “segund Donato gramático, en el comento que hizo sobre Terencio, «la primera obra de Homero semeja las tragedias, la segunda siguió estilo de comedias»” (en G. Serés: 1997: 97).

en la traducción, en elocuente prosa latina, de los discursos de Odiseo, Aquiles y Fénix del libro IX de la *Ilíada* (vv. 222-603)¹⁸, al objeto de demostrar, según enuncia en el proemio que la prepuso, el dominio en el *ars bene dicendi* de Homero, puesto que, a cada discurso, le corresponde uno de los tres estilos del género (sutil, grande, mediocre):

E de las cosas que más traen admiración en este poeta es una principalmente, que como sean tres maneras de hablar, una estable e reposada, otra grande e esperta, la tercera tiene medio entre aquestas que ya las llamamos pequeña, ya mediana, ya temprada. Aquestas tres maneras de hablar muestra bien Homero aver entendido prudentemente e aver guardado con toda diligencia. Muestra aquesto en las tres oraciones que en un concurso fueron fechas a Aquiles, en las quales aquella sutil manera de hablar se contribuye a Ulixes, la grande e esperta se atribuye a Achilles, la media se da a Fénice¹⁹.

En el mismo proemio, Bruni establece una discriminación entre el lenguaje poético y el lenguaje oratorio, para declarar que su versión está ejecutada según los parámetros, no del poeta, sino del orador, lo que le autoriza a adoptar determinadas licencias:

Yo como fuese delibre de otros cuydados por reposo mío traduxe guardada el arte de orador en latín aquestas oraciones de Omero dexados los epíthetos que son propios de los poetas e a ningund orador convienen. Solamente descriviré las sentencias e las otras palabras, guardada la orden de aquellos, en oración prosayca²⁰.

El aspecto a destacar más relevante de la libre versión retórica del fragmento del libro IX de la *Ilíada* de Leonardo Bruni es la eliminación de los epítetos formularios de la lengua homérica, por cuanto constituirá una tónica en las traducciones latinas hasta la literal de los dos poemas de Andrea Divo; de manera

¹⁸ Existe una edición crítica moderna, con la traducción castellana, probablemente realizada por don Pedro González de Mendoza entre 1446-1452, enfrentada, en Thiermann (1993: 63-91). La versión castellana la edita igualmente Serés (1997: 183-194).

¹⁹ "Illud preterea in eo poeta mirabile, quod cum tria sint dicendi genera, unum subtile et pressum, alterum grande et concitatum, et tertium inter hec medium, quod tum modicum, tum mediocre, tum temperatum vocitamus, hec ipse genera et intellexisse prudenter et servasse diligenter apparet. Ostendum oc vel tres orationes uno contextu apud Achillem habite, in quibus subtile illud dicendi genus Ulixi tribuitur ac per omnia servatur, grande vero Achilli, mediocre autem Phenici" (Thiermann, 1993: 67 y 66).

²⁰ "Ego igitur, cum essem ab aliis solutus curis, quo me ipsum oblectarem, has Homeri orationes oratorio more in latinum traduxi. Relinquens enim epitheta, que propria poetarum sunt -oratori autem nullo modo congruunt-, sententias eius ac verba cetera servato eorum ordine solutam in orationem conieci" (Thiermann, 1993: 66-69).

que a la postre respetarán la sentencia pero no el estilo. Y es que, lejos de comprender el carácter oral de la poesía heroica antigua, para los humanistas, la repetición formular del griego de Homero, frente al latín estilizado y elegante de Virgilio, resultaba un desdoro impropio, rudimentario, malsonante²¹. Gonzalo Pérez, en su versión en metro castellano de la *Odisea*, aunque obrará con cierta libertad, tenderá a mantenerlo, quizá porque se apoyaba en el texto latino de Divo.

Pier Candido Decembrio (1399-1477), a instancias de Juan II de Castilla y por mediación de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, trasladó en prosa latina los libros I-IV y X de la *Ilíada*, entre 1442 y 1446. Decembrio dispuso, desde 1439 hasta 1446, en préstamo solicitado a la biblioteca del castillo de Pavía de los Visconti, tanto del código griego donado por Sigero a Petrarca como de las transcripciones que realizó Giovanni Malpaghini de las traducciones *ad verbum* de Leonzio Pilato. Su versión, según el severo dictamen de Renata Fabbri (1997: 108), no es en puridad sino una retractación del texto latino del griego-calabrés: “Il Decembrio... tenne sempre presente il lavoro di Leonzio, limitandosi, ove gli fosse possibile, a cercare di renderlo meno goffo e pesante. Ma si tratta comunque di una *retractatio*, non so se senza grandi ambizioni, certo senza grandi pregi”.

La traslación parcial del humanista lombardo, según la versión A conservada en el manuscrito D. 112 inf., de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuenta, entre sus paratextos, con una *Vita Homeri*, compuesta en torno a 1440 y erizada de alusiones y referencias clásicas, en la que Decembrio, entre los diversos asuntos que aborda, considera la obra del “más antiguo de todos los poetas” como un texto genérico en el que se entreveran ponderadamente la poesía, la historia y la filosofía, convirtiéndole así en fuente de toda sabiduría, y ello antes de la publicación, en Roma, en 1469-1470, de la traducción latina de Guarino Guarini y Giovanni Tortelli de la *Geografía* de Estrabón –la *princeps* la edita Aldo Manuzio, en Venecia, en 1516–, en donde, al tiempo que se refuerza su concepción de filósofo, se considera a Homero el primer geógrafo de la historia, en nítida confrontación con Eratóstenes, y de los juicios de Aristóteles acerca del poeta y de la poesía épica, vertidos en la *Poética*; reduce el *corpus* homérico a la *Ilíada* y la *Odisea*, dejando fuera, en alusión a Carlo Marsuppini, que había defendido su paternidad, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, y se postula en favor del *vate*

²¹ Así lo expresaba Raffaele Maffei a su pariente Paulo Maffei Volaterranus en la carta preliminar a su traducción de la *Odisea*: “Breuior etiam sum illo, quod epitheta pene innumerabilia, & apud eum saepe repetita & quasi perpetua omiserim: quae adposita ut ei decori sunt: sic fastidium nostris pariunt & flocidam reddere uidentur orationem” (*Homeri Odyssea metapraste Raphaele Volaterrano, quim diligentissime excusa*, a costa de Gottfried Hittorp, Colonia: Hero Fuchs, 1524 (BNE de Madrid, sig.: U/6849), ff. 2r-v. Recuérdese que aun Borges, en *Las versiones homéricas*, que antedatan a la difusión de los trabajos de Milman Parry, no conocía, a la hora de sondear “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”, “ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos” (*Discusión*, p. 240).

griego en la famosa contienda con Virgilio sobre la principalidad de la poesía, cuyo punto más álgido acaecerá en la centuria siguiente cuando, después de las apreciaciones positivas de un Poliziano o de un Castelvetro, se publique póstumamente la *Poética* de Julio César Escalígero (1484-1558), en cuyo libro V, en contraste con Virgilio, se denuncian todas y cada una de las ingenuidades del poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*²².

Las versiones demediadas en “prosaica oración” de la *Ilíada* de Leonardo Bruni y de Pier Candido Decembrio, acompañadas por el *Proemium* del primero y algunos de los paratextos del segundo –entre ellos, la *Vita Homeri*–, recayeron en manos del Marqués de Santillana (1398-1458), inmediatamente después de que el lombardo despachara una copia a Juan II de Castilla, remitidas por un pariente y amigo suyo –tal vez Juan de Mena– recién venido de Italia, tal y como le cuenta a su hijo, don Pedro González de Mendoza, en carta, solicitándole que las vierta en romance castellano para, dadas sus desavenencias con la lengua latina, poder disfrutar de la “obra de un tan alto varón y quasi soberano príncipe de los poetas”. Don Pedro, presumiblemente con la ayuda de Mena y quizá también de Alonso de Madrigal el Tostado, su maestro en Salamanca²³, llevó a término la solicitud de su padre entre 1446 y 1452. El resultado, transmitido en el manuscrito Add. 21245, de la British Library de Londres²⁴, constituye el primer intento de traducción a una lengua vernácula, aunque indirecto, de la poesía de Homero y, consecuentemente, marca un hito capital en la historia de su recepción y apropiación²⁵. Una empresa pionera –similar a la de Petrarca en la medida en que su promoción estriba en el desconocimiento de una de las lenguas clásicas– que no tendrá continuación en Europa hasta la versión francesa de la *Ilíada* de Jehan Samxon, publicada en París, en 1530, igualmente indirecta (“translation en partie de Latin en langaige vulgaire”) sobre la de Lorenzo Valla y Francesco Griffolini; ni tampoco en España hasta la versión métrica de Gonzalo Pérez de la *Odisea* (1550-1556), esta vez realizada directamente del griego, probablemente sobre la tercera edición aldina (1524) o sobre la bilingüe de Andreas Divo (1537), cuyo texto griego reproduce la aldina.

²² Sobre la *Vita Homeri* de Decembrio, véase el detallado análisis de Serés (1997: 51-73), así como las notas a la traducción castellana que edita en las pp. 92-103.

²³ Véase Serés (1989), que sugiere la posibilidad de que fuera Mena el romancador de la *Ilíada* de Decembrio y Bruni, mientras que don Pedro se encargaría de los opúsculos preliminares, todo ello supervisado tal vez por el Tostado.

²⁴ Editado por Serés (1997: 75-194).

²⁵ Don Pedro, en la dedicatoria al Marqués de su traducción, se muestra plenamente consciente de la dificultad de reproducir en “nuestra lengua madre” un asomo del esplendor de la lengua poética de Homero, ya disminuida en el paso al latín: “Aunque de su elegancia muy poca e delgada notiça en la obra presente tornada por mí en romance podamos aver, como ya por muchas manos pasada, aquella biveza no retenga que en la primera lengua alcançó... Mayormente que Homero aquesta obra cantó en versos, de los quales la prosa suelta no resçibe comparación, bien que en ella aya hordenadas e distintas cadencias” (en Serés, 1997: 87).

Apenas unos años antes de que don Íñigo López de Mendoza le encomendara a su hijo el romanceamiento de las versiones parciales de Bruni y Decembrio, Juan de Mena, en 1443-1444, a petición de Juan II, para el que laboraba como secretario de su correspondencia latina, trasladaba en “rudo y desierto romance” la *Ilias latina*, que rotulaba *Sumas de la Yliada de Omero*²⁶; la cual se publicaría en Valladolid, en 1519, por Arnao Guillén de Brocar, con el engañoso título de *La “Yliada en romance” de Juan de Mena*²⁷. Tanto más falaz cuanto que queda meridianamente claro que el autor de las *Trescientas*, que atribuye a Homero la paternidad de la *Iliada*, la *Odisea* y la *Batracomiomaquia*²⁸, era plenamente consciente de que la *Ilias latina* no dejaba de ser un mero epítome latino del gran poema de Ilión²⁹ –en realidad, una recreación antológica anovelada de los más famosos episodios épicos de la *Iliada*, aunque no siempre derivados de ella, puesto que en algunos casos se detecta la influencia de Virgilio (cf. González y Barrio, 1985: 58-59)–, que él le presenta al monarca como una muestra anticipada de la versión plenaria que le estaba traduciendo al latín Decembrio, tan breve que “más escribe Omero de las esculturas solas y varias figuras que eran en el escudo de Archyles de compendio, que ay en aqueste todo volumen” (*Sumas de la Yliada de Omero*, p. 154)³⁰.

²⁶ Cf. Juan de Mena (1989). El Marqués de Santillana parecer ser que conocía la traducción de Mena, según se desprende de estas palabras de su hijo en la dedicatoria de su traducción romance de la *Iliada*: «Sé que Vuestra Señoría ha muy bien visto e leído una pequeña e breve suma de aqueste Homero, de latín singularmente interpretada a nuestros vulgares por el egregio poeta Johán de Mena» (en G. Serés, 1997: 89).

²⁷ Cf. Juan de Mena (1949).

²⁸ “Los libros que d’él se fallan son: esta *Ylyada*, que contiene en sí veinte y quatro libros; y llamóle *Yliada* de Ylión, que fue nombre de la propia çibdad de Troya. Hizo otros veinte y quatro libros de los casos y yerros de Vlises, desde que partió de Troya... Y llamóla *Odissea*, porque Odisses dizen los griegos por Vlises. Hizo otra pequeña obra de burlas, que en griego es dicha *Bratachomiomachia*, y en latín se puede llamar *Ranarum muriumque pugna*. Otras algunas obras atribuyen a él, pero dúbdate por muchas razones que Omero las hiziese” (Juan de Mena, *Sumas de la Yliada de Omero*, p. 156).

²⁹ “Y aun la osadía temeraria y atrevida, es a saber de traduzir e interpretar una tanto seráfica obra como la *Ylyada* de Omero, de griego sacada en latín y de latín en nuestra materna y castellana lengua vulgarizar. La cual obra pudo apenas toda la gramática y aun elocuencia latina comprehendir y en sí reçibir los eroicos cantares del vaticinante Omero; pues ¡quánto más hará el rudo y desierto romance! E acaesçerá por esta causa a la omérica *Yliada* como a las dulçes y sabrosas frutas en la fin del verano, que a la primera agua se dañan y a la segunda se pierden. Así esta obra reçibirá dos agravios: el uno en la traducción latina, e el más dañoso y mayor en la interpretación en romance, que presumo y tiento de le dar. E por esta razón, muy prepotente señor, dispuse de no interpretar de veinte y quatro libros que son el volumen de la *Yliada*, salvo las sumas brevemente d’ellos, no como Omero palabra a palabra lo canta, ni con aquellas poéticas ostensiones y ornaçión de las materias...” (Juan de Mena, *Sumas de la Yliada de Omero*, p. 154).

³⁰ El prefacio-dedicatoria a Juan II de Mena, según Serés (1989: 119-141), se fundamenta en el proemio de Decembrio; lo que sería normal, pese a algunas divergencias, de haber traído consigo el texto desde Italia del humanista lombardo y haber colaborado en su romanceamiento. Sin embargo, González y Barrio (1985) opinan que Juan de Mena no conoció la traducción de

Por las mismas calendas en que los códices homéricos de Petrarca reposaban en el *scriptorium* de Decembrio y en que, en los reinos peninsulares, una lengua vernácula se convertía por primera vez en vehículo de mediación de la recepción de la poesía de Homero, un secretario del rey Alfonso el Magnánimo y luego su discípulo completaban la segunda traducción de la *Ilíada*, la única integral de todo el siglo XV. Solo que, a diferencia de la paráfrasis literal de Leonzio Pilato, la versión de Lorenzo Valla (1407-1457) y de Francesco Griffolini, en una refinada y cuidada prosa latina, se erigía en el ejemplo señero de la traducción oratoria o *ad sensum*; si bien a costa de sacrificar el sistema formular y otros elementos característicos del estilo de Homero como la fluidez y la agilidad, la concreción y la sintaxis paratáctica (cf. Fabbri, 1989: 106-108, y Ford, 2007: 37-38).

Entre 1441-1444 y por empeño expreso del rey de Aragón, que ardía en deseos de conocer el relato de la guerra de Troya cantando por el poeta más antiguo y de más autoridad, el autor de las *Elegantiae linguae latinae*, apoyado en el diccionario griego de Ludovico Sachano, traslada los libros I-XVI de la *Ilíada*, dejándola inconclusa a su marcha de Nápoles en 1448 para laborar al servicio de Nicolás V, elegido pontífice en el cónclave de 1447, en Roma. Valla, nombrado *scriptor apostolicus*, ocupa la cátedra de retórica del Estudio, donde enseña a Francesco Griffolini, que tal vez le había sido presentado por Giovanni Aurispa, su viejo preceptor de griego en Florencia, el cual rápidamente se convertiría en su pupilo más aventajado y de mayor confianza. Griffolini, tras el fallecimiento de Valla en 1457 y la elección de Pío II como nuevo papa en 1458, en plena efervescencia de la traducción de autores griegos bajo el mecenazgo pontificio y antes de recibir el encargo de completar la transliteración del *corpus* de Homero con una versión de la *Odisea*, lleva a término (libros XVII-XXIV) la traslación latina de la *Ilíada* comenzada por su célebre maestro³¹. Se ignora el código griego que utilizaron (si es que fue el mismo).

Decembrio y que su prefacio está en deuda con las noticias que sobre Homero contiene la *Genealogie deorum* de Boccaccio, que a su vez emanan de Leonzio Pilato.

³¹ Eclipsado tal vez por la fama de Valla, Griffolini no figura como coautor de la traducción de la *Ilíada* en ninguna de las ediciones impresas que se realizaron, ni en ninguno de los testimonios manuscritos conservados, a excepción del código Vat. lat. 3297, en cuyo *subscriptio* (f. 217r) comparece su alias, “Franciscus Aretinus”: “Hanc Homeri Iliadem, partim a Laurentio Valla, partim a Francisco Arretino traductam exemplari deprauatissimo transcripsit P. Hyppolitus Lunensis” (*Apud* Schneider y Meckelnborg, 2011: 5). Por otro lado, en la dedicatoria a Pío II de su versión latina de la *Odisea* que figura, aunque anónima, en los manuscritos Barb. lat. 114 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y V B 40 de la BN de Nápoles no solo confirma que tradujo los libros XVII-XXIV de la *Ilíada*, sino que también afirma haberlo hecho un año antes de comenzar el otro poema: “Iussu et auspicio tuo, Pie secunde pontifex maxime, et Iliados Homeri traductionis quam Laurentium Vallensis, praeceptor meus, vir nostra memoria elegantissimus, imperfectam reliquerat pro virium mearum facultate octo ultimos libros superiore anno et nunc eiusdem Odysseam unius anni labore converti” (*Apud* Schneider y Meckelnborg, 2011: 8). Se debe a J. Vahlen y G. Mancini la distinción entre Griffolini y su compatriota y coetáneo, el jurisconsulto Francesco Accolti, también apelado “Franciscus Aretinus”, que confirma al primero como autor

La traducción de Valla y Griffolini se convertiría igualmente en el segundo texto de Homero, siempre en lengua latina, en pasar por los tórculos: el 24 de noviembre de 1474, en Brescia, se publicaba, por Heinrich von Köln y Stazio Gallo, con el título *Homeri Poetarum Supremi Ilias per Laurentium Vallen. in Latinum sermonem traducta*. Desde esa data y hasta 1541, se editó en no menos de diez ocasiones, siendo la versión latina de referencia³². Su lugar, a partir de entonces, sería ocupado por la versión literal de Andrea Divo, publicada por vez primera en 1537 (cf. Ford, 2007: 26-27).

La primera impresión de un texto genuino de Homero le correspondió a la traducción parcial en metro latino de Niccolò della Valle (1444-1473), que vio la luz el 1º de febrero de 1474, en Roma, por Giovanni Filippo de Lignamine, con el título *Incipiunt Aliqui Libri ex Iliade Homeri, translati per Dominum Nicolaum de Valle*. Poeta y doctor en derecho civil y canónico, excelente conocedor del griego y del latín, Niccolò della Valle, luego de haber acometido a la temprana edad de dieciocho años la primera traducción latina de *Los trabajos y los días* de Hesíodo³³ a la manera de las *Geórgicas* de Virgilio, se enfrascó de seguida en la hechura de una versión de la *Iliada* en hexámetros dactílicos a emulación de la *Eneida*, que no cumplimentó³⁴: trasladó seis libros íntegros (III-V, XVIII, XXII y XXIV) y cuatro parcialmente (XIII, vv. 1-600; XIX, vv. 1-18; XX, vv. 1-503; XXIII, vv. 1-449).

La traducción incompleta de Della Valle no constituyó el primer intento de una versión métrica de la *Iliada*, aunque sí fue el más extenso y, en determinados aspectos, el que señaló el camino de la traducción poética de los cantos II-V que Angelo Poliziano realizaría entre 1470 y 1475. Después de algunos ejercicios experimentales, tan modestos como limitados, emprendidos por autores como Coluccio Salutati, Francesco Barbaro, Guarino Guarini, Francesco Filelfo o Giano Pannonio, hubo que esperar a la mitad del *Quattrocento* para que, la posibilidad de verter en hexámetros dactílicos latinos el verso heroico de Homero, tuviera

de la dedicatoria a Pío II y como responsable de las traducciones de parte de la *Iliada* de Valla y de la *Odisea* (cf. Fabbri, 1981: 48-49).

³² La segunda edición se publicó en Brescia, en 1497, por Battista Farfengo. La tercera, en Venecia, en 1502, por Giovanni Tacuino da Tridino. La cuarta, en París, en 1510, por Josse Bade. La quinta, en Leipzig, en 1512, por Melchior Lotter. La sexta, en Colonia, en 1522, por Hero Fuchs. La séptima, en Colonia, en 1527, por Eucharius Hirtzhorn. La octava, en Amberes, en 1528, por Jan de Schrijver. La novena, en Colonia, en 1527, por Eucharius Hirtzhorn. La décima, en Colonia, en 1537, por Eucharius Hirtzhorn. La undécima, en Lyon, en 1541, por Sébastien Gryphe.

³³ Fue publicada, junto con las *Bucólicas* de Calpurnio en Roma, en 1471, a cargo de Andrea Bussi, en la imprenta de B. Sweynheym y A. Pannartz.

³⁴ Aunque Teodoro Garza, en la carta remitida a Lelio della Valle que figura como liminar en la edición impresa, sostiene que fue por su prematura muerte, Renata Fabbri (1997: 115) piensa que la interrupción del proyecto, habida cuenta de que la traducción había sido citada ya en 1470, cuatro años antes de su fallecimiento, pudo responder a otros motivos, como “per la mole e la complessità dell’assunto, per un mutamento di interessi e di gusti del giovane autore, per una minore sollecitazione dell’ambiente romano”.

visos de factibilidad. Carlo Marsuppini (1398-1453), alumno de Guarino Guarini y profesor de poesía, retórica y griego en el Estudio de Florencia, que había realizado entre 1429 y 1431 una traducción métrica –la primera humanista– de la *Batracomiomaquia* pseudo homérica, presentaba a Nicolás V su versión en verso latino del libro I de la *Ilíada*, llevada a cabo durante el bienio 1450-1451. El pontífice, seducido por la ductilidad de su verso, le conminaba, en febrero de 1452, a que dejase Florencia, de la que era canciller desde la muerte de Bruni en 1444, por Roma para que diera fin al poema. Marsuppini, que asimismo vertió el discurso de Aquiles a Odiseo del libro IX (vv. 308-421), no pudo, sin embargo, terminar la empresa debido a su defunción el 24 de abril de 1453³⁵. Nicolás V, que no cesó en su empeño de ver cumplido el sueño de una traducción de Homero, parece ser que le encargó el proyecto, que tampoco llegó a materializarse, a un tal Orazio Romano, del que nada se sabe (cf. Fabbri, 1981: n. 25, p. 16; 1997: 112). En tal coyuntura, resulta extraño que Lorenzo Valla, que pasó a servir al papa en 1448, no le mostrara su traducción de los dieciséis primeros libros de la *Ilíada* que había realizado para Alfonso el Magnánimo, y que no intentara rematarla; quizá el hecho de haber sido concebida por y para el monarca aragonés lo estorbó, quizá la elaboración de otros trabajos como las traducciones de Tucídides y Heródoto o la redacción de las *Adnotationes in Novum Testamentum*, quizá que Nicolás V anhelaba una versión en *heroico latino carmine*, por la que llegó a ofrecer la considerable suma de diez mil monedas de oro. Como quiera que sea, hasta la década de los sesenta, probablemente antes o, si no, en paralelo a la de Niccolò della Valle, no se registra una nueva tentativa de versión métrica de la *Ilíada*, concentrada en el libro XIV y que, anónimamente, figura en el ms. Magliab. XXV 626, de la Biblioteca Nacional Central de Florencia. R. Fabbri (1981: 45-53; e igualmente, 1997: 114-115), en su análisis y edición del texto, tras sondear varios posibles autores, ha llegado a la conclusión de que podría ser obra de Francesco Griffolini, el continuador de Valla y traductor de la única *Odisea* del siglo XV.

La versión parcial de Della Valle, que alcanzó una significativa difusión impresa durante el siglo XVI³⁶, perpetuó y alentó el sueño del humanismo italiano, inspirado en primera instancia por Guarino Guarini de Verona, de cantar a Homero en el verso de Virgilio. Un sueño que se conquistaría allende los Alpes

³⁵ La traducción del libro I y de parte del IX de la *Ilíada* de Carlos Marsuppini se ha transmitido en varios manuscritos (como, por ejemplo, el Ms. II.IX.148 de la Biblioteca Nacional de Florencia) y cuneta con el estudio y edición moderna de Alessandra Rocco (2002).

³⁶ En 1510 se publicaba, en París, en la imprenta de Josse Bade. En 1531, en Hagenau, por Johann Setzer, añadiendo los libros I, II y IX traducidos por Vincentius Opsopoeus. En 1541, en Basilea, por Jacob Kündig, en un volumen misceláneo consagrado a la guerra de Troya e igualmente en compañía de los cantos traducidos por Opsopoeus. En 1558, en Basilea, por Jacob Kündig, que reimprime la edición miscelánea de 1541. En 1573, en Basilea, por Peter Perna, en otro tomo misceláneo sobre la guerra de Troya y también conjuntamente con los cantos traducidos por Opsopoeus.

en la década de los años cuarenta: primero, con la publicación de la *Ilíada* del humanista y poeta neolatino alemán Helius Eobanus Hessus (1488-1540), en Basilea, en 1540, en la oficina de Robert Winter, tras los intentos parciales de Joachim Camerarius, Vincentius Opsopoeus y Raimund Fugger; después, con la de la *Odisea* a cargo del humanista suizo Simón Lemn (c. 1511-1550), también en Basilea, en 1549, en la imprenta de Johannes Oporin, tras la versión prosimétrica de Raffaele Maffei y las métricas parciales de Francisco Florido Sabino y Johann Stigel. La traducción en verso se ensayaría y conseguiría asimismo en las versiones en lenguas modernas, entre las cuales la de Gonzalo Pérez de la *Odisea*, en endecasílabos castellanos sueltos, es la primera integral de cualquiera de los dos poemas, tras la parcial (libros I-X) de la *Ilíada* (París, 1545) de Hugues Salel (1504-1553), en dodecasílabos franceses.

Pero los humanistas europeos no solo siguieron la estela de Niccolò della Valle; también, y principalmente, tuvieron en mente al más brillante filólogo del humanismo, amante por igual de los estudios clásicos y la poesía, Angelo Ambrogini (1454-1494). Si bien, más por su labor docente en el Estudio de Florencia que por la de traductor de Homero.

Poliziano, entre 1470 y 1473, más o menos al tiempo que Della Valle renunciaba a su empresa homérica, había realizado la traducción, que presentaba a Lorenzo de Médicis, de los cantos II y III de la *Ilíada* en hexámetros dactílicos latinos –no del primero que ya había sido vertido por Carlo Marsuppini–, trufada de reminiscencias virgilianas y, en menor medida, mas conforme tanto a su concepción de la imitación ecléctica como al “delirio intertestuale” inherente a su noción de las “unità letterarie”, de otros poetas de la latinidad como Ovidio, el anónimo de la *Ilias latina* o Estacio³⁷.

El tendencioso y estólido narrador de *Pierre Menard, autor del Quijote*, luego de repasar la “obra visible” y como conclusión del mayor experimento de “la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa”, declaraba que “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado... Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* (Borges, *Ficciones, Obras completas I*, pp. 444-450). Ciertamente, el eminente Poliziano no tiene nada que ver con el mediocre Pierre Menard, como tampoco alberga su propósito, pero al ahondar en la latinización de Homero

³⁷ Renata Fabbri (1997: 121), al comentar el consabido virgilianismo de la traducción de Poliziano, sostiene que “da una lettura del testo poliziano, pur non ancora misurata e confortata da un’analisi completa e puntuale, mi deriva l’impressione di un lavoro che non ha nulla della tecnica centonaria, ma che tende, con cosciente operazione culturale, a riappropriarsi Virgilio espressamente in quei punti in cui l’epica virgiliana aveva tenuto presente il modello omerico, e a rivolgersi in altri casi, a modelli diversi”.

propia de su época, sobre todo en las versiones métricas de su poesía³⁸, nos obliga a leerlo cual si fuera émulo de Virgilio, “a recorrer la *Ilíada* como si fuera posterior a la *Eneida*”, especialmente esos dos libros, que le valieron la entrada en la corte del Magnífico en calidad de secretario personal y proseguir libremente sus estudios en la biblioteca familiar de los Médicis.

En ella, antes de ser nombrado en 1475 preceptor de Piero, el hijo mayor de Lorenzo, completaba la traducción de los libros IV y V. Alice Levine Rubinstein (1983) ha señalado que, respecto de los anteriores, estos dos cantos muestran una catadura diversa: Poliziano se esforzó, en el perseguimiento de un estilo más personal, en parte liberándose de la referencia virgiliana, en parte conformando un lenguaje arcaizante repleto de colorido y de neologismos, por lograr una mayor adherencia a la dicción característica de Homero³⁹.

La traducción poética en esplendorosos hexámetros latinos de los cantos II-V de la *Ilíada* de Poliziano causó una vívida conmoción en los cenáculos humanistas de Florencia: fue su magistral carta de presentación con apenas veinte años –Marsilio Ficino le había apodado “*homericus adulescens*” por el traslado del libro II con solo quince años–. Sin embargo, ha permanecido inédita hasta la segunda mitad del XIX⁴⁰ y aun hoy carece de una edición crítica que fije el texto con fiabilidad y determine con rigor los intertextos. No sucedió lo mismo, por fortuna, con las prolusiones o *praelectiones* en verso y en prosa dedicadas a Homero.

Después de su breve paso por Mantua como consecuencia de sus discordancias con Clarice Orsini, la mujer de Lorenzo el Magnífico, Poliziano es nombrado profesor de latín y griego del Estudio de Florencia en 1480. Su primer curso académico lo dedicó a la enseñanza e interpretación de las *Silvas* de Estacio y de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano. Una extravagante elección –más la del Estacio lírico, denostado por los virgilianistas, que la del hispanorromano, a quien Lorenzo Valla ya “había puesto en un altar” (Rico, 2002: 47, también p. 62; y véase Fernández López, 1995)– que reivindicó en la *Oratio super F. Quintiliano et Statii Sylvis* al postular el derecho de toda época a la novedad. En el caso de las *Silvas* de Estacio, descubiertas por Poggio Bracciolini en 1417 y publicadas por primera vez en Venecia, en 1472, Poliziano fue un paso más allá: las convirtió en prolusiones poéticas escritas en hexámetros latinos. Redactó cuatro –*Manto*, *Rusticus*, *Ambra* y *Nutritia*–, cada vez de mayor extensión y alcance, que destinó, sucesivamente, al Virgilio de las *Bucólicas* y a Teócrito, al Virgilio de las *Geórgicas*

³⁸ “La sua realizzazione [de la traducción poética de Homero]... sembrava quasi garantire la perfetta –ipotizzabile– equiparazione Omero / Virgilio, capace di placare e comporre sul piano pratico ogni contrasta pretesa teorica di preminenza” (Fabbri 1981: 9).

³⁹ Véase también Rubinstein (1982); Maier (1966); Branca (1983); Pontani (2008).

⁴⁰ Poliziano (1987: 431-523), *Iliadis homericæ libri quatuor II, III, IV, V*, en *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, (existe una reproducción facsimilar moderna: Hildesheim-Nueva York: George Olms Verlag, 1976).

y a Hesíodo, a Homero y a la Poesía (cf. Poliziano, 1996). *Ambra*, enderezada a Lorenzo Tornabuoni, fue la prelectio del curso 1485-1486 que consagró a la *Ilíada*; en ella encumbra los dos poemas de Homero ("geminae... laurus"), cuyo argumento refiere sumariamente, como las más excelsas creaciones del espíritu humano, al tiempo que elogia al poeta en tanto *vates* ("ab uno / impetus ille sacer vatium dependet Homero") que, inspirado del ardiente furor que le ciega la visión, todo lo contempla, y en tanto *poeta doctus* de cuyos escritos emana todo conocimiento ("Omnia ab his et in his sunt omnia, sive beati / te decor eloquii, seu rerum pondera tangunt")⁴¹. Para su elaboración Poliziano se fundamentó, solo en parte, en la *Vida de Homero* de Pseudo Plutarco, la cual reescribiría en prosa latina el curso siguiente, dedicado asimismo a la *Ilíada*, en su célebre *Oratio in expositione Homeri*, que vería la luz, en 1498, en Venecia, en la edición aldina de su *Opera omnia*, y, después, como preliminar a la edición de Andreas Cratander de los dos primeros cantos de la *Odisea*, en Basilea, en 1520 (cf. Poliziano, 2007)⁴². Aun dedicaría al menos un curso más a la poesía Homero: el de 1488-1489 dedicado a la *Odisea* (cf. Poliziano, *Appunti per un corso sull'Odissea*). Es verdad que "l'Omero di Poliziano resta saldamente ancorato alle biografie antiche, ai dati già acquistati, e raramente si svela in una luce nuova, personale. Eppure è proprio questo l'Omero del '400" (Megna, 2007: XV-XVI), pero nadie, desde la tradición filológica de Alejandría, le había concedido tanta relevancia.

De Francesco Petrarca a Angelo Poliziano la recepción de Homero en el Occidente europeo aconteció principalmente en la península transalpina por medio de traducciones latinas, en su mayoría parciales, promovidas y alentadas en primer término por los propios hombres de cultura –Petrarca, Boccaccio, Salutati, Guarino–, luego, cuando el humanismo se alió con las altas esferas del poder, cuando se reguló y normalizó la instrucción del griego en los Estudios de las ciudades del norte de Italia, cuando se difundió la cultura helena con la circulación incesante de códices y con la emigración de maestros y filólogos bizantinos, ordenadas y sufragadas por el mecenazgo regio, pontificio y señorial. Una apropiación que partió del método medieval de traducción rigurosamente literal o *ad verbum* empleado por Leonzio Pilato y arribó al *ars vertendi* creativo, poético y filológico de Poliziano, tras pasar por el modelo retórico de Bruni, Valla, Marsuppini, Griffolini o Della Valle; y que comenzó ensayándose en prosa y acabó experimentándose en verso.

Una fase radicalmente nueva comienza con la imparable propagación de la imprenta y con la expansión del humanismo al otro lado de los Alpes⁴³. Homero,

⁴¹ Poliziano, *Ambra, Silvae*, vv. 457, 16-17 y 481-482, pp. 145, 103 y 147.

⁴² El discurso de Poliziano es muy importante habida cuenta de que la *Vida* de Pseudo Plutarco no se publicaría traducida al latín hasta 1534.

⁴³ Salvo excepciones, en lo que sigue no mencionaremos las numerosas ediciones y traducciones parciales o antológicas de los poemas de Homero, en especial de los primeros cantos de la *Ilíada* y de la *Odisea*, que se llevaron a cabo durante el siglo XVI, en numerosas ocasiones, como los

como otros autores, visitó las prensas antes en latín que en griego, primero con obras atribuidas que con las fidedignas. Así, en 1471 se editaba, en Verona, la *Batracomiomaquia* traducida por Giorgio Sommariva; en 1474, las *Iliadas* de Niccolò della Valle y de Lorenzo Valla y Francesco Griffolini; en 1475, en Venecia, una nueva versión latina de la *Batracomiomaquia*, a cargo de Carolo Aretino.

Fue precisamente uno de los profesores de Poliziano, el ateniense Demetrio Calcóndilas (1423-1511), que enseñó griego en el Estudio de Florencia entre 1475 y 1491, quien preparó, cuando ya eran colegas y quizá rivales –Poliziano no solo podía competir con los doctos bizantinos en el dominio del griego; es que se adueñó en sus cursos de la enseñanza de los autores más emblemáticos y proclamó a Florencia la nueva Atenas–, la *editio princeps* de las obras de Homero, que se publicó, a costa de los hermanos Bernardo y Nerio Nerli y al cuidado editorial de Demetrio Damilas, en el taller de Filippo Giunta, en Florencia, el 9 de diciembre de 1488. El incunable, dividido en dos tomos infolio, se compone de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y de Pseudo Plutarco, del *Discurso* cincuenta y tres de Dion Crisóstomo, de la *Iliada*, de la *Odisea*, de la *Batracomiomaquia* y de treinta y dos *Himnos homéricos*, precedidos por la dedicatoria en latín de Bernardo Nerio al joven Piero di Lorenzo, *lo scolaro* del Poliziano, y un breve prefacio en griego de Calcóndilas, en el que afirma haber consultado para la ocasión los *Comentarios* de Eustacio de Tesalónica. La edición carece de introducción, comentarios y argumentos. Desde una perspectiva textual parece ser que Calcóndilas se limitó a reunir los textos, basándose en códices bizantinos tardíos o humanísticos, al menos para la *Iliada*, sin apenas revisiones críticas⁴⁴. Aunque se desconocen con exactitud los manuscritos con los que operó, se sabe que Calcóndilas heredó de su maestro, Teodoro Gaza, el ms. 81 de la Corpus Christi College Library de Cambridge, transcrito por Demetrio Xanthopoulos, probablemente en Roma, en la segunda mitad del siglo XV, al servicio del cardenal

comentarios de Poliziano a los libros I-II de la *Odisea* del curso 1488-1489, destinados a la enseñanza universitaria y humanista. Remitimos a los listados de Young (2003: 176-188) y Ford (2007: 313-377), que cubren el período 1470-1600.

⁴⁴ El texto de la *Iliada* se afilia a la familia *e*, compuesta por los códices: los Laur. 32, 10 (sigla L7) del siglo XV, Laur. 32, 38 (L15) del s. XIV, Laur. *conv. soppr.* 139 (L20) de 1291, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, el Ambr. 441 (H 77 sup.) (M6) del siglo XV de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, el Venetus IX 2 (U9) del siglo XVI de la BN Marciana de Venecia, el Vat. Urbina 136 (V24) del siglo XV de la Biblioteca Apostólica Vaticana, y el Vratislaviensis 24 (W1) del siglo XV de la Stadtbibliothek de Breslau (cf. Allen, 1969a: XXI, XXIX, XXX y XXXI). Por lo que concierne a la *Odisea*, Allen (1910: 64) sostiene que el texto pertenece a la familia *g* que, con doce representantes, es la más extensa, y, en particular, con el código Laur. *conv. soppr.* 52 (sigla L8) de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, que, proveniente de la Abadía Fiorentina, data del siglo XI, siendo uno de los dos códices más antiguos del poema: “The printed book agrees overwhelmingly with *g*, and is to be reckoned child of that mighty parent L8”. De hecho, en la descripción que efectúa de este manuscrito, Pontani (2011: 196-199, p. 199) comenta que está glosado “di una mano umanistica che Antonio Rollo identifica a ragione con quella di Demetrio Calcondila”.

Besarión, que contiene la *Ilíada*, la *Odisea* y, entremedias, las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (s. III-IV), poema épico del ciclo troyano en catorce libros que prosigue la acción de la *Ilíada*. Calcóndilas glosó, fundándose efectivamente en los *Comentarios* de Eustacio, tanto la *Ilíada* como la *Odisea*⁴⁵. Asimismo, colaboró como corrector en la conformación de un códice de lujo, copiado enteramente por Demetrio Damilas, con casi toda seguridad para Lorenzo de Médicis, en una época no muy distante de la de la edición príncipe, que se conserva en el ms. Laur. 32, 4, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, y que justamente contiene las *Vidas* de Pseudo Heródoto y de Pseudo Plutarco, el *Discurso sobre Homero* de Dion Crisóstomo, la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*⁴⁶.

Es discreto notar que la inflexión entre el punto culminante de la asimilación humanista de Homero y el comienzo de su producción y transmisión impresa con la publicación de la *editio princeps* tiene lugar en el decenio dorado de la corte florentina de Lorenzo el Magnífico.

“El maestro impresor –dice Elizabeth Eisenstein (1994: 38)– unía muchos mundos en su persona. Él era el encargado de obtener dinero, materias primas y trabajo, al mismo tiempo que desarrollaba complejos planes de producción, hacía frente a las huelgas, intentaba sondear los mercados librarios y reclutar a ayudantes bien preparados. Tenía que estar a buenas con los funcionarios que le daban protección y le suministraban lucrativos trabajos, a la vez que promovía y cultivaba la amistad de autores y artistas de valor que podrían reportarle prestigio y beneficios seguros. Allí donde su empresa prosperó y él alcanzó una posición relevante entre la ciudadanía, su taller se convirtió en un auténtico polo cultural que atraía a los eruditos locales y a los forasteros famosos que estaban de paso, brindando a unos y otros un lugar de reunión y un centro de comunicación para esa cosmopolita República del Conocimiento que estaba en expansión”. En la alta Edad Moderna esa figura encarna, mejor que en otro alguno, en el profesor de griego, traductor, editor, tipógrafo y librero Aldo Manuzio (c. 1450-1515), que revolucionó el arte de la impresión y de la manufacturación del libro en el filo de los siglos XV y XVI en no menor proporción que coadyuvó a la difusión de los clásicos y los modernos por todos los rincones del continente europeo. Para ello se rodeó de un extraordinario consejo editorial, denominado la *Neoaccademia*, conformado por próceres, dignatarios, humanistas

⁴⁵ Cf. Pontani (2011: 388-394). Según Pontani, para la *Ilíada* “la fonte manoscritta cui il dotto ateniense attinse le note eustaziane andrà identificata con ogni verisimiglianza nel prezioso autografo dell’arcivescovo, il Laur. 59, 2-3, che all’epoca era già conservato a Firenze... Per quanto riguarda l’*Odisea*, Calcondila si servì anche qui in larga misura dei commentari di Eustazio (che forse leggeva nel Laur. 59, 6)” (pp. 390-391). Véase también la descripción del códice de Th. W. Allen (1910: 4), sigla Ca; ubica el texto de la *Ilíada* en la familia g (1969a: XXXIII), mientras que el de la *Odisea* en la familia g (1910: 17 y 35-41), al igual que el de la edición príncipe.

⁴⁶ Cf. Pontani (2011: 394). Véase también Allen (1910: 6), sigla L1; ubica el texto de la *Ilíada* en la familia b (1969a: XXXIII), mientras que el de la *Odisea* en la familia f (1910: 17 y 33-35).

e intelectuales italianos, greco-bizantinos y europeos de la talla de Alberto Pío de Carpi, Pietro Bembo, Girolamo Aleandro da Motta, Andrea Navagero, Girolamo Menochio, Giovanni Rosso, Demetrio Ducas, Constantino Lascaris, Thomas Linacre o Erasmo de Rotterdam –al que procuró alojamiento y con el que colaboró estrechamente en su oficina durante los ocho meses que demoró la configuración del *Adagiorum chiliades* en 1508–; elaboró, siguiendo la estela de los *cartolai*, minuciosos catálogos de los libros editados con sus precios en 1498, 1503 y 1513, y estableció numerosos puntos de contacto en toda Europa. De los cerca de ciento cincuenta títulos que salieron de su taller veneciano entre finales de 1494 y 1515 en que le sobrevino la muerte, noventaicuatro eran ediciones príncipe, con una particularísima presencia de autores griegos, al punto de convertirse la producción tipográfica helenica en el santo y seña de la casa, en especial en su primera época⁴⁷.

A Homero le llegó su turno en 1504, no en primicia, pero sí en el marco, en el formato y con los tipos de tres de sus grandes punterías: la célebre colección de libros de bolsillo con los caracteres diseñados por Francesco Griffo (los llamados “libelli portatiles in forma enchiridii”) que comenzó a publicar en 1501⁴⁸. En efecto, en dos volúmenes en octavo sin foliar publicó, por un lado, la *Ilíada*, precedida de una carta suya a Aleandro Montesi, de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco y de la *oratio* de Dion Crisóstomo, y, por el otro, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, con una segunda epístola liminar enderezada al insigne helenista Girolamo Aleandro. Aunque Aldo Manuzio se basó directamente en la edición de Calcóndilas, lo cierto es que sus textos registran un considerable número de variantes; además, “chaque chant de l’*Illiade* et de l’*Odyssée* est précédé d’un résumé en grec des principaux événements... qui vient du commentaire d’Eustache” (Ford, 2007: 18).

Al año siguiente, Aldo Manuzio publicaba, en edición bilingüe grecolatina, la *Vita et fabellae Aesopi*, que el monje bizantino Máximo Planudes, autor de la biografía de Esopo y recolector de las fábulas, había portado consigo a Venecia, a comienzos del siglo XIV. En el volumen, un majestuoso infolio de contenido

⁴⁷ Véase, por ejemplo, Lowry (1979), Dionisotti (1995) y Satué (1998).

⁴⁸ Recuérdese que Maquiavelo, en una famosa epístola enderezada al *magnifico ambasciatore* Francisco Vettori el 10 de diciembre de 1513, al relatarle su quehacer cotidiano en el destierro, le refiere que, luego de levantarse con el sol y de andar a un bosque, “io me ne vo a una fonte, e di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio e simili: leggo quelle loro amorose passioni e quelli loro amori, ricordomi de’ mia, godomi un pezzo in questo pensiero”. Se trata, naturalmente, de los libros de faltriquera, cómodos de portar, de *Aldus Pius Manutius*; los cuales se diferencian de los pesados infolios, severos en la forma y en el fondo, que le aguardan en su despacho y a los que visita, para conversar retraído del mundo, limpio y engalanado por la tarde-noche (Machiavelli *Opere III. Lettere*, núm. 224, pp. 423-428, p. 425). Recuérdese asimismo que Erasmo, en una carta enviada el 28 de octubre de 1507 a Aldo Manuzio desde Bolonia para ofrecerle la publicación de la traducción de las tragedias eurípideas *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide* en la colección de bolsillo, alababa su elegantísima tipografía, especialmente la cursiva más menuda (cf. *Opus Epistolarum*, t. I, núm. 207, pp. 437-439).

misceláneo, se daba a conocer, al lado de las *Fábulas* de Babrio, del *Sobre los dioses* de Cornuto y de los *Ápista* de Paléfato, el importante opúsculo *Problemas* o *Alegorías de Homero*, de Heráclito el Rétor (h. s. I), con el título *De allegoriis apud Homerum*, en el cual se lleva al grado máximo de desarrollo la explicación alegórica de los poemas en clave estoica. El autor repasa cincuenta capítulos de la *Ilíada* y unos quince de la *Odisea*, a la par que emprende una defensa a ultranza de Homero frente a sus dos mayores detractores: Platón y Epicuro. Sus interpretaciones, basadas en tres tipos de exégesis: física –los dioses representan a fuerzas de la naturaleza–, moral –los dioses son paradigmas de vicios y virtudes– e histórica –en cada mito subyace un suceso real que puede ser explicado racionalmente–, proporcionó otro modelo más con que abordar los mitos homéricos en el Renacimiento (cf. Heráclito, 1989).

El 24 de mayo de 1510 se publicaba por primera vez, en la oficina tipográfica de Johann Schott, en Estrasburgo, la *Odisea* traducida al latín: *Homeri Poetarum Clarissimi Odyssea de Erroribus Vlyxis*. El texto va precedido de una dedicatoria de Georg Maxillus a Hieronymus Baldung; motivo por el cual la versión, anónima, se le atribuye al primero. Se trata, no obstante, de la transcripción en prosa latina de la *Odisea* realizada por Francesco Griffolini de Arezzo entre 1462 y 1464 por mandato expreso de Eneas Silvio Piccolomini, ya como Pío II; la cual, como dijimos arriba, constituye el segundo intento llevado a conclusión de traducción del poema luego de la literal de Leonzio Pilato. Sabemos que el autor del traslado es *il più grande discepolo* de Lorenzo Valla por la epístola dedicatoria enderezada al pontífice mecenas –lo que marca el término *ante quem* de la versión, habida cuenta de su deceso el 25 de agosto de 1464⁴⁹– que figura en los códices manuscritos V B 40 (fols. 1r-2r), de la Biblioteca Nacional de Nápoles, y Barb. lat. 114 (olim 1447) (fols. 1r-2r), de la Biblioteca Apostólica Vaticana. E igualmente por que es mencionado con su alias, “Franciscus Aretinus”, tanto en el *incipit* (“*Francisci Aretini... Odyssearum Homeri traductio incipit*”) y en la *subscriptio* (“*Odyssearum Homeri traductio finit. Novem primi libri a Laurentio Valla editi, ceteri vero a Francisso Aretino perfecti*”) del código Ms 0602 (olim Pap. 1276), de la Universitätsbibliothek de Leipzig, como en el *incipit* (“*Francisci Aretini domini clarissimi atque ptrestantissimi Odyssearum Homeri traductio incipit*”) del manuscrito J IX 2, de la Biblioteca Comunal de Siena⁵⁰. El rasgo más notable de

⁴⁹ El término *post quem* lo fija la estancia en Francia del historiador veneciano Bernardo Giustiniani en misión diplomática en 1461 y su posterior viaje, en la primavera de 1462, a París, donde manda copiar un manuscrito de la traducción de la *Ilíada* de Valla-Griffolini que portará consigo a Venecia y servirá de base a la edición impresa de Brescia de 1474; por lo que, si la traducción de la *Ilíada* había sido rematada antes de la primavera de 1462, la de la *Odisea*, que Griffolini dice haber iniciado al año siguiente en la dedicatoria a Pío II, hubo de comenzar en 1462 o 1463 (cf. Schneider y Meckelnborg, 2011: 9-11).

⁵⁰ En el resto de manuscritos conservados o bien no se menciona al traductor, o bien se concede la autoría por equivocación ya a Leonardo Bruni, como en el VII 7 (olim 273), de la Biblioteca Comunal de Forlì, probablemente por el parecido de su alias, “Leonardus Aretinus”, con el de

la versión *ad sensum* de Griffolini, según B. Schneider y Ch. Meckelnborg, es la concisión o abreviación, la omisión de todo detalle retóricamente accesorio; un rasgo que se acentúa a medida que progresa la traducción⁵¹, y que choca con el recurso de la *amplificatio* como característica básica de la mayoría de las traducciones retóricas de Homero, incluida su transliteración métrica del libro XIV de la *Ilíada*⁵².

La traducción de Griffolini fue reeditada, como luego acaecerá con la de Raffaele Maffei, en el seno de un volumen dedicado a Homero en latín, publicado en Venecia, en 1516, a cargo de Bernardino de Vitalibus, en el cual se asigna erróneamente la conversión a Francesco Filelfo, el destacado humanista alumno de Gasparino Barzizza en Padua⁵³.

En el mismo año, el 12 de septiembre, salía de las prensas de Jacopo Mazzocchi, en Roma, la tercera traducción completa de la *Odisea*, realizada por Raffaele Maffei Volaterrano: *Odissea Homeri per Raphaelem Volaterranum in Latinum conversa*. No se conoce mucho acerca de la educación recibida por el *Volaterranus*, pero a la edad de diecisiete años fue nombrado *scriptor apostolicus* por el papa Pablo II en sustitución de su padre, Gherardo di Giovanni, fallecido a la sazón, y, tanto por las elogiosas declaraciones de Poliziano como por los préstamos registrados en la Biblioteca Vaticana entre 1494 y 1510, se colige que estaba más que familiarizado con la lengua griega. Buena prueba de ello es que, en ese mismo periodo de tiempo, se embarcó, primero, en una versión métrica de la *Ilíada*, de la que alcanzó a traducir los libros I, II y IX, que se han transmitido de su puño y letra en los códices Vat. *Capponi*, 169, fols. 289-329 (los libros I y II), y Barb. lat., 2517, fols. 23-33 (el IX), de la Biblioteca Apostólica del Vaticano (cf. Volaterrano, 1984), y, después, de la *Odisea* en su totalidad. En la dedicatoria liminar a su

Griffolini, ya a Lorenzo Valla, como en el 171 (D II 10), de la Biblioteca Casanatense de Roma, quizá porque a continuación de la traducción de la *Odisea* iba a figurar la de la *Ilíada* de Valla-Griffolini. Se da el caso, como sucede en la *subscriptio* del Ms 0602 de la Universitätsbibliothek de Leipzig, del Par. lat. 8177, de la Biblioteca Nacional de París, en que la traducción de unos cantos de la *Odisea* se le atribuyen a Leonardus Aretinus y otros a Franciscus Aretinus.

⁵¹ Cf. Schneider y Meckelnborg (2011: 11-19). Lo mismo sostiene Ford (2007: 40-41).

⁵² “La tendenza all’amplificazione”, certifica R. Fabbri (1981: 20), es “chiaramente riconoscibile”. Ello quizá se deba a la estrecha relación que guarda su versión con la del libro XIV en prosa de Valla (“Essa presenta ripetute affinità, non solo sotto il profilo lessicale, ma anche per quanto attiene alle amplificazione o alla particolare interpretazione di alcuni passi, con la versione prosastica di Lorenzo Valla”, [Fabbri, 1981: 39]).

⁵³ Homeri Opera e Graeco traducta. Theodori Gazae epistola qua Homerum ac Nicolaum Valle patritium Romanum. Iliados Homeri interpretem summopere commendat; Homerica vita auctore Plutarcho per Guarinum Veronensem Latina facta; Orationes Homeri per Leonardum Arretinum traducta; Iliados Homeri librorum xxiiii epitoma: Pindarus Ausonius e graeco transtulit; Iliados Homeri nonnulli libri: Quos Nicolaus e Valle patritius Romanus heroico carmine e graeco in latinum transferebat; Iliados Homeri liber primus per Carolum Arretinum [Carlo Masurppini] poetam Clar. traductus ad Nicolaum V Ponit. Maximum; Vatrachomyomachia Homeri Eodem Carolo Arretino [Carlo Marsuppin] interprete; Odyssea Homeri per Franciscum Philelphum in latinum sermonem traducta; Argumenta etiam in singulos xxiii Odysseae libros addita sunt.

pariente Paulo Maffei Volaterrano que precede a la *Odisea*, le comenta que la selección de los libros de la *Ilíada* no es baladí, antes bien responde al “decorum... poeticum”, el primero, a la utilidad de los topónimos mencionados en el catálogo de las naves, el segundo, y –como hiciera Leonardo Bruni– “ob oratiam facultatem in trium uirorum legatione”, el tercero (*Homeri Odyssea metapraste Raphaelae Volaterrano*, f. 2v). La peculiaridad más llamativa de su versión de la *Odisea* es la mescolanza de prosa y verso, la inserción de hexámetros dactílicos latinos, a fin de proporcionar variedad al lector, en la oración prosaica dominante, que dice haber elegido en emulación de Lorenzo Valla: “prosam elegi orationem Vallam ante me imitatus”, y que de algún modo está en sintonía con la renovación del *prosimetrum* emprendida por Iacopo Sannazaro en la *Arcadia* (Nápoles, 1504). Conviene señalar, igualmente, que Maffei, teólogo de profesión y asceta y religioso de vocación, declara haber preferido llevar a término la traducción de la *Odisea* por su altísimo valor moral y retórico: “Ego uero ex eius rhapsodia odysseam mihi uertendam sumpsit, quod ad mores animumque excolendum non minusque ad eloquendum facere uideretur, proposito nobis Vlysse patientiae lege...” (*Homeri Odyssea metapraste Raphaelae Volaterrano*, f. 2r). Y ello porque rehabilita la concepción de Odiseo como paradigma o arquetipo de la condición humana; noción que, junto con la del hombre político, imperará en el siglo XVI (cf. Stanford, 2013: 201-256). De hecho, conforme a la paciencia y la prudencia del errante viajero la *Odisea* podrá ser entendida como un “espejo de príncipes”, y como tal será ofrecida por Gonzalo Pérez al príncipe Felipe en 1550 (aunque obtuvo el privilegio de impresión el 25 de noviembre de 1547).

La traducción de Raffaele Maffei, basada probablemente en el texto de la *Odisea* de la *editio princeps* de Calcóndilas (cf. Pontani, 2011: 364), que será reimpressa en Brescia en 1512 y en Colonia en 1523 y en 1524, gozará de una significativa circulación al formar parte del volumen preparado por Jan de Schrijver de la *opera omnia* de Homero en lengua latina, al lado de la traducción de Valla y Griffolini de la *Ilíada*, de la de Aldo Manuzio de la *Batracomiomaquia*, de la de Josse Velareus de los *Himnos*, así como de la primera traducción de la *Oratio* cincuentaitrés de Dion Crisóstomo, publicada en Amberes, en 1528, en la imprenta de Johannes Grapheus⁵⁴.

De la oficina tipográfica aldina, cuando su fundador ya había perecido y regía el taller su suegro, Andrea Torresano, en colaboración con Battista Egnazio y su hijo, Francesco Torresano, que reemplazaría a Manuzio firmando los prefacios de todos los libros stampados hasta 1528, saldría, en 1517, una nueva edición

⁵⁴ Cf. *Homeri Poetarum Principis, cum Iliados, tum Odysseae libri XLVIII. Larentio Vallen. & Raphaelae Volaterrano interpr. His recens accessere Ausonij Poëtae in singulos libros argumenta. Item Βατραχομιομαχία, id est, Ranarum & Murium pugna, Aldo Ma. Ro. interprete. Item Deorum hymni XXXII Iodoco Velareo Verbrokano interpr. hactenus neque uersi neque usquam impressi. Item Homerī uita per Dionem Philosophum, eodem interprete. 1528, in-8°.*

de Homero en griego, que se convertiría en la canónica hasta que, primero, entre 1542 y 1550, se publique en Roma, en la imprenta de Antonio Baldo, en cuatro volúmenes, la *Ilíada* y la *Odisea* con la *editio princeps* de los *Comentarios* de Eustacio, arzobispo de Tesalónica, y después, en 1566, Henri Estienne (o Henricus Stephanus), dé a luz pública, en Ginebra, la primera edición filológicamente crítica de los poemas de Homero, para la que colacionó un manuscrito y dieciséis ediciones y para la que se sirvió, precisamente, de la edición romana de los *Comentarios* de Eustacio. La segunda edición, como la primera, se compone de dos tomos exactamente igual distribuidos, por un lado la *Ilíada* y por el otro la *Odisea*, seguida de la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, con la salvedad de que ahora cada uno reproduce como paratextos los opúsculos de Pseudo Heródoto, Pseudo Plutarco y Dion Crisóstomo, lo que robustece la suposición de que se vendían por separado, siendo presumiblemente mayor la tirada del tomo de la *Ilíada* que el de la *Odisea*. Desde una perspectiva textual, se basa en la primera, si bien incorpora versos que no figuraban ni en la *princeps* de Calcóndilas ni en la de 1504, que, en el caso de la *Odisea* (X 253 y 265; XII 140-141; XIV 154 y 516; XVIII 395; XIII 48) son fundamentales a la hora de intentar estipular qué ediciones pudo utilizar Gonzalo Pérez en su versión, habida cuenta de que él sí los traduce. Además, esta edición, a diferencia de la anterior, está foliada, “et cette foliation allait servir de point de référence pour d’autres publications homériques du XVI^e siècle” (Ford, 2007: 20). En 1524, la imprenta de Aldo Manuzio publicaría su tercera y última edición del *corpus* de Homero, que reproduce al detalle la de 1517. Luis Arturo Guichard (2008: 14-17) piensa, dentro de los límites de una razonable cautela, que pudo ser un ejemplar de la segunda o de la tercera edición aldinas el que Gonzalo Pérez tenía *sott’occhio* mientras laboriosamente mudaba el griego de la *Odisea* en el castellano de la *Ulixea*; dos siglos y medio antes, hacia 1788, el jesuita Esteban de Arteaga y López, en su proyecto de reeditar, anotar profusamente e introducir la *Ulixea*, sostenía, en nota al libro X, que el texto griego de “Aldo Manucio... fue uno de los que siguió Gonzalo Pérez” (Ms II/2467 de la Biblioteca del Palacio Real, n. 24, f. 162r); si bien, no se puede descartar que fuera otra edición que se sustentara en las aldinas, como así sucede con la bilingüe de Divo.

Además de la segunda edición aldina, en 1517 se publica la edición príncipe de los *Escolios D* (o *Escolios menores*) de la *Ilíada*, así llamados por Dídimo de Alejandría (s. I a.C.-I d.C.), obra del erudito bizantino Giano Lascaris (1445-1534), en Roma, mientras dirigía el Colegio griego del Quirinal, en la imprenta de Angelo Colocci.

Los escolios son los comentarios, glosas, paráfrasis o explicaciones del texto de los poemas de Homero que se escribieron en los márgenes, entre los márgenes y el interlineado y en el entrelineado de los manuscritos y, en menor medida, de los papiros, extractados, en principio, de obras concebidas de forma independiente, y que se recopilaron entre los siglos I y V-VI d.C., por lo que constituyen

el enlace entre la tradición filológica de la escuela de Alejandría, en que se fijaron los textos y se redactaron los comentarios, singularmente los de Aristarco, y los códices manuscritos medievales. La información que ofrecen los escolios es de índole muy diversa, aunque se pueden clasificar en dos grupos: por un lado, los comentarios críticos puramente filológicos de los eruditos alejandrinos acerca de lecturas o pasajes concretos de los textos y las posturas y criterios que adoptaron ante ellos para incluirlos, excluirllos o modificarlos, por el otro, explicaciones lexicológicas de nombres, lugares, objetos, personajes, dioses. Los primeros, los de crítica textual, son los denominados *scholia maiora*, que se subdividen a su vez en los escolios aristarqueos (*scholia A*) y los escolios exegeticos (*scholia b y T*). Los *Escolios A* proceden del *Comentario de los Cuatro Varones*: los comentarios de Dídimo *Sobre la edición de Aristarco*, los de Aristonico (s. I a.C.-I d.C.) *Sobre los signos críticos de Aristarco*, los de Nicanor (s. II d.C.) *Sobre la puntuación* y los de Herodiano (s. II d.C.) *Sobre la acentuación*. Los *Escolios b y T* contienen explicaciones sobre el texto e igualmente, aunque en menor medida, sobre las lecturas críticas y las razones que las justifican. De los veintiséis manuscritos medievales de la *Ilíada* con *scholia maiora* los más relevantes son: el manuscrito A (el Venetus 822, olim 454, del s. X), el B (el Venetus 821, olim 453, del s. XI), y el T (el codex Townleyanus, Brit., Mus. Burney 96, del año 1059); no fueron publicados hasta finales del siglo XVIII por J.-B d'Ansse de Villosion, que redescubrió los códices A y B, traídos a Venecia desde Constantinopla por el cardenal Besarión a mediados del siglo XV, en la Biblioteca Nacional Marciana⁵⁵. Los segundos, los de información más general que técnica, son los llamados *scholia minora* o *scholia D*, que son los que publicó Lascaris en 1517. Los cuales fueron reeditados, en 1521, en Venecia, por Andrea Torresano en la imprenta aldina⁵⁶.

Giano Lascaris, al año siguiente, en 1518, publicaba igualmente la edición príncipe de dos de los opúsculos que sobre la vida y la obra de Homero se elaboraron en la tardía Antigüedad, las “eruditas y sobrias” (Pfeiffer, 1981: I, 401) *Cuestiones homéricas* y el tratado de exégesis alegórica de signo neoplatónico *El antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio (234-305).

En 1519, los herederos de Filippo Giunta reeditan, en su taller florentino, los poemas de Homero en griego, en dos volúmenes, en octavo: el primero contiene la *Ilíada*, precedida de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco; el segundo, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*. Antonio Francini, responsable de la edición y del prefacio, no sigue la príncipe de Calcóndilas, sino la segunda

⁵⁵ Sobre la tradición filológica de los epígonos de la Antigüedad, véase Rudolph Pfeiffer (1981: I, 444-489; dedica a Dídimo las pp. 481-489). Sobre los escolios iliádicos, véase la monumental edición de Hartmut Erbse (1969-1983).

⁵⁶ Aunque en el título se citan asimismo los *scholia D* o *V* de la *Odisea* (ΣΧΟΛΙΑ ΠΑΛΑΙΑ ΤΕ, ΚΑΙ ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΜΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ ΙΛΙΑΔΑ, ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΔΥΣΣΕΑ. *Interpretationes et antiquae, et perquam utiles in Homeri Iliada, nec non in Odyssae*), lo cierto es que solo figuran los de la *Ilíada*. En lugar de los de la *Odisea* están tanto las *Cuestiones homéricas* como *El antro de las ninfas* de Porfirio, publicados por primera vez por G. Laskaris, en 1518.

aldina, a la que imita tanto en el formato como en la puesta en página y en la foliación. Antonio Francini volvería a editar los textos de Homero en 1537.

En 1523, Theodoricum Martinum Alostensem (Dirk Martens) publica, en Lovaina, las obras de Homero en griego, en dos volúmenes en cuarto: la *Ilíada*, por un lado, y, por el otro, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*. El texto, sin paginación y despojado de liminares o comentarios, será reeditado en 1535, en la imprenta de Rutger Rescius –colaborador de Erasmo en sus años lovanieneses–, a cargo del librero Bartholomaeus van Grave.

En 1525, Johann Lonitzer, edita, en Estrasburgo, en la oficina de Wolfgang Köpfel (Cephalaesus), las obras de Homero en tres volúmenes en octavo: la *Ilíada*, en uno, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, en otro, y las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco y la *oratio* cincuenta y tres de Dion Crisóstomo, en otro. Lonitzer le comenta en la carta dedicatoria al gran humanista germano Philipp Melanchthon que ha elaborado un listado de variantes entre la edición príncipe de Calcóndilas y la segunda de Aldo Manuzio, que –al igual que Antonio Francini– reproduce al detalle. Wolfgang Köpfel, en 1535, realizaría una segunda edición revisada y enmendada del texto, una tercera en 1542, basada en la anterior, y una cuarta en 1550. Según comenta Philip Ford (2007: 93), “il semble que l’édition strasbourgeoise de Köpfel a pris la relève de l’édition aldine”. Tanto es así que, en 1563, al año siguiente de la versión definitiva de la traducción de Gonzalo Pérez, el texto preparado por Johann Lonitzer será reeditado por quinta vez en Worms, por el heredero de Cephalaesus, Philipp Köpfel, y por Sigmund Feyerabend.

En 1528, once años después de la *editio princeps* de los *scholia D* de la *Ilíada*, la oficina tipográfica de Aldo Manuzio hace lo propio con los *scholia Dydimi* o *V* de la *Odisea*. La edición corrió a cargo de Gian Francesco d’Asola, que se fundamentó principalmente en un apógrafo del códice V^o, el Auct. V.1.51 (Misc. 288; olim San Marco 231) de la Bodleian Library de Oxford, que, compuesto en el siglo X –es el testimonio más antiguo conservado de la *Odisea*–, no contiene el texto sino sola y exclusivamente los *Escolios V*, y, en menor medida, en el Par. gr. 2679. Dos años después, en 1530, en el Colegio de la Sorbona de París, Gérard Morrhy reedita la edición aldina⁵⁷.

De modo y manera que, al finalizar la década de los años veinte del Quinientos, estaban disponibles varias ediciones en griego de las epopeyas homéricas, de los textos atribuidos y de los opúsculos sobre su vida y su obra de la Antigüedad, así como de los *scholia D* de la *Ilíada* y *V* de la *Odisea*. Se contaba,

⁵⁷ Sobre los escolios de la *Odisea* es primordial el excelente estudio de conjunto (tantas veces citado) de F. Pontani (2011; en las pp. 145-148 analiza la relación entre los escolios D de la *Ilíada* y V de la *Odisea* en torno a la vinculación de los códices Matr. gr. 4626 y el Naz. gr. 6 de la BN de Roma con el V^o; en las pp. 183-192 describe el códice V^o; en las pp. 502-505, la *editio princeps* de los *scholia V*). El mismo Pontani (2007 y 2010) está editando los escolios, de los que ha presentado hasta la fecha dos volúmenes de los libros I-IV de la *Odisea*.

igualmente, con diversas ediciones de las traducciones latinas de Valla y Griffolini de la *Iliada* y de Griffolini y de Raffaele Maffei de la *Odisea*, así como de la versión métrica parcial de la Niccolò della Valle de la *Iliada* y de algunos volúmenes que recogían su *opera omnia*, acompañada de las *vitae*, *accessi* y *orationes* de los antiguos y de los modernos. Tanto los eruditos conocedores de griego como los lectores de latín podían disfrutar, por consiguiente, de los poemas que comienzan la tradición literaria occidental. Faltaban aun ediciones bilingües grecolatinas, versiones completas en verso heroico latino y traducciones vernáculos que universalizaran su alcance.

La década de los veinte del 1500 es asimismo significativa por cuanto comporta el desplazamiento, el trasvase, de Homero de Italia a la Europa del Norte. La clausura de la oficina tipográfica de Aldo Manuzio entre 1529 y 1533, a causa de las luchas intestinas de sus herederos tras el fallecimiento de Andrea Torresano en 1528, marca simbólicamente el fin del monopolio impresor habido sobre el poeta de la *Iliada* y la *Odisea* en Florencia, Venecia y Roma y su traspaso, ya despuntado en parte, a Lovaina, Estrasburgo, París, Amberes, Ginebra y, sobre todo, Basilea, que se convertirá en su centro editor principal en las décadas subsiguientes. Correlativamente, la mayoría de las innovaciones filológicas e interpretativas ya no tendrán lugar únicamente en los Estudios de las ciudades italianas obra de maestros greco-bizantinos y humanistas italianos, sino también en las universidades europeas por los 'bárbaros' transalpinos que creen fervorosamente en el cosmopolitismo de la inteligencia y la cultura derivado de los *studia humanitatis*, en una república de letras, libros y bibliotecas.

El decenio de los treinta se inaugura con la primera traducción integral de uno de los dos poemas de Homero a una lengua vulgar: *Les Iliades de Homere Poete Grec et grant hystoriographe. Avec les Premisses et commencemens de Guyon de Coulonne souverain hystoriographe. Additions et sequences de Dares Phrygius et de Dictys de Crete. Translatees en partie de Latin en langage vulgaire par maistre Jehan Samxon licentie en Lyons Lieutenant du Bailly de Touraine a son siege de Chastillon sur yndre* (París, Jean Petit, 1530)⁵⁸. La versión, basada en la latina de Valla y Griffolini, será la única traslación vulgar de la *Iliada* estampada en el siglo XVI: en 1610 se publicará la alemana, en verso, de Johann Spreng; en 1611 la inglesa de George Chapman, quien había publicado en 1600 *The Firts Twelve Boooks of Homer's Iliad* que leyó y aprovechó Shakespeare para su *Tragedie of Troilus and Cressida* (c. 1604); en 1620 la italiana de Giambattista Tebaldi. La primera *Iliada* impresa en castellano hubo de esperar hasta el siglo XVIII, en concreto hasta 1788, en que se publica, en Madrid, la traducción, en verso endecasílabo castellano, de Ignacio García Malo. Como se sabe, no es la primera: de 1628 data la inédita *Traducción fidelísima de los veinte i quatro libros de la Yliada del famoso i celebrado poeta Homero*, obra de Juan Lebrija Cano, igualmente en endecasílabos

⁵⁸ Véase Ph. Ford (2007: 192-195).

–parece ser que Gonzalo Pérez creó escuela–, que se conserva en dos copias manuscritas: el Ms II/1387-1388 (antes 2-J-6), de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y el Ms 58-4-44 (olim HHH-322-31), de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. De 1746 es la *Ilíada de Homero en Octavas Castellanas*, de don Félix Fernando, Duque de Sotomayor, conservada en el Ms 8227-8228 de la BNE de Madrid. Aunque se han perdido, se tiene noticia segura de que Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, vertió, promediado el siglo XVI, primero en latín y luego en castellano, el poema de la cólera de Aquiles, y que Cristóbal de Mesa, traductor de Tasso, Virgilio y Horacio, romanceó, en la primera mitad del siglo XVII, la *Ilíada*⁵⁹.

En 1535, Johannes Herwagen publica, en Basilea, las obras de Homero en griego, en dos tomos infolio que contienen la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos homéricos*. Esta nueva edición supone un hito importante en la difusión renacentista de Homero porque, al igual que Lonitzer, colaciona el texto de la segunda edición aldina, en que se basa, con el de la *princeps* de Calcóndilas, a la que emula en el formato, y ofrece un listado de variantes. Pero, sobre todo, porque es la primera que incluye, al lado de la *Ilíada* y de la *Odisea*, los *Escolios D* y *V*. Esta edición será estampada, con añadidos y significativas correcciones, en 1541 y en 1551, siempre en Basilea, con la colaboración de Jacob Micyllus y de Joachim Camerarius.

1537 constituye otro año relevante en la apropiación de Homero. Por un lado, el traductor italiano Andrea Divo di Capodistria publica, en la oficina veneciana de Iacopo Borgofranco, en dos volúmenes en octavo, sus versiones *ad verbum* de la *Ilíada* y de la *Odisea*, realizadas sobre los textos establecidos en la segunda edición aldina. El primer volumen contiene, aparte de la *Ilíada*, la *Vita* de Pseudo Heródoto traducida por Conrad Heresbach. El segundo tomo incluye, junto a la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* trasladada al latín por Aldo Manuzio y los *Himnos* traducidos por Georgius Dartona. La versión de Divo, que respeta regularmente los epítetos y las repeticiones formularias a la par que intenta seguir la sintaxis y el orden de las palabras del texto griego, recupera, tras los ensayos de traducción retórica, el modelo de conversión rigurosamente literal, en un latín menos áspero que el de Leonzio Pilato. Su propuesta fue un éxito sin paliativos: sus *Ilíada* y *Odisea*, que se estamparon dos veces en 1538, en París y en Lyon, y una en 1540, en Solingen, desbancaron, respectivamente, del mercado editorial a las versiones de Valla y Griffolini y de Raffaele Maffei –aunque aun serían reimpresas por Sebastián Gryphe en Lyon en 1541–. Según Luis Arturo Guichard (2008: 17), Gonzalo Pérez, si se sirvió de apoyo intermediario de

⁵⁹ Sobre las traducciones castellanas de la *Ilíada*, véase Pallí Bonet (1955: 15-93); Guichard (2004: 409-415). Pallí, en el margen indicado, repasa también las traducciones de los dos poemas de Homero a las otras lenguas peninsulares. A ellas hay que añadir la versión latina del siglo XVII de Vicente Mariner, de la que se ha recuperado el primer volumen que contiene los libros I-V (cf. Rodríguez Herrera (1994-1995); y, de forma más general, Vicente Mariner (2012).

alguna traducción latina para su versión directa de la *Odisea*, “la de Divo sería la más probable” y aun pudo seguir el original griego que la acompañaba. Por otro lado, Simon Schaidenreisser, daba a las letras de molde la primera traducción completa de la *Odisea* a una lengua doméstica: *Odyssea, das seind die aller zierlichsten und lustigsten vier und zwaintzig bücher des eltisten kunstreichsten Vatters aller Poeten Homeri, von der zehen jährigen irrart des weltweisen Kriechischen Fürstens Ulyssis, beschreiben, unnd erst durch Maister Simon Schaidenreisser, genant Minervium... mit fleiss zu Teutsch transsferiert* (Augsbourg: Alexander Weissenhorn, 1537). En contraposición a la *Ilíada*, la *Odisea* sería vertida íntegramente al castellano y al italiano, en endecasílabos sueltos y en *ottava rima*, por Gonzalo Pérez y Lodovico Dolce, durante el siglo XVI, en 1550-1556 y 1573; después, en el XVII, al francés, en 1604, por Salomon Certon y al inglés, en 1614-1615, por George Chapman.

En 1539, en Estrasburgo, en la imprenta de Wendelin Rihel, Jacob Bedrot, siguiendo el ejemplo abierto por Johannes Herwagen, publica, en tres tomos en octavo, la *Ilíada* y la *Odisea* con los *scholia D* y *V*. Como introducción al conjunto figuran el discurso de Dion Crisóstomo, un fragmento de la silva *Ambra* de Poliziano, el primer libro de las *Cuestiones homéricas* y *El antro de las ninfas* de Porfirio. Lo más curioso es que Bedrot incluye también un extracto de la *Declamatio de studio artium dicendi* de Philipp Melanchthon (Venecia, 1527) en donde el humanista alemán arremete severamente contra la interpretación alegórica de Homero, en especial la de Heráclito el Rétor.

En 1540, el impresor Robert Winter, en su oficina de Basilea, edita la primera traducción plenaria en “latino carmíneo” de la *Ilíada*, obra de Helius Eobanus Hessus, al que Johannes Reuchlin, el famoso filósofo y humanista alemán, denominó, en 1514, “el rey de los Poetas”. Eobanus Hessus, que se codeó con los grandes humanistas germanos de su tiempo y participó activamente en la Reforma, no solo emuló a Poliziano al intitular un conjunto de poemas latinos originales *Sylvae*, sino también en utilizar la *Eneida* de Virgilio como guía de los elegantes hexámetros de su versión.

“Incontestablement, l’événement le plus important dans l’édition de textes homériques de cette période consiste dans la publication, entre 1542 et 1550, du *Commentaire d’Eustache*” (Ford, 2007: 111), en Roma, en el taller de Antonio Baldo, a cargo de Niccolò Maiorano, el editor científico –que se basó en dos manuscritos de la BN de París, el Par. gr. 2695 y Par. gr. 2701–, en cuatro imponentes volúmenes infolio. Los tomos I y II, que engloban la *Ilíada* y sus glosas, salieron en 1542; el tomo III, que alberga la *Odisea* y sus comentarios, vio la luz en 1549; el tomo IV, por fin, dedicado a los índices, se publicó al año siguiente, en 1550. Los *Comentarios a la Ilíada y a la Odisea* de Eustacio, elaborados antes de su promoción al arzobispado de Tesalónica, tienen una transcendencia decisiva, relativa quizá en lo que se refiere a su alcance, conforme al desorden con que expone la información, al hecho de que cita de memoria la ingente cantidad de

autores antiguos que maneja, muchos de ellos desconocidos para nosotros, y a que entre sus comentarios abundan más los exegético-alegóricos que los filológicos, como buen seguidor de la escuela no de Alejandría sino de Pérgamo; pero mayúscula en la medida en que se erigió en un ejemplo a seguir para los intelectuales del siglo XVI a la hora de armonizar los poemas de Homero con la moral cristiana, dado que para él, teólogo cristiano de profesión, el poeta heleno no solo tenía un valor propedéutico incuestionable por la elegancia en la expresión de sus poemas, sino sobre todo porque son moral y humanamente irreprochables. Gonzalo Pérez no pudo aprovechar el tomo III de esta edición para su traducción, al menos para la de los trece primeros libros, habida cuenta de que la tenía concluida a la altura de 1547, cuando solicita el privilegio de impresión. Juan Páez de Castro, que, a petición suya, supervisó, primero, los once últimos y, luego, los trece anteriores para la edición completa de la *Ulixea* de 1556, por el contrario, sí, tal y como evidencian las notas marginales que, manuscritas de su puño, figuran en el manuscrito 1831 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia que el secretario de Felipe II le remitió (cf. Guichard, 2008: 20 y ss.). La edición romana de los poemas de Homero con los comentarios de Eustacio sería reeditada en Basilea, en la imprenta de Johann Froben, en 1559-1560, al cuidado del erudito holandés Adriaen de Jonghe.

Del taller de Giovanni Farri y sus hermanos, sale, en 1542, en Venecia, una nueva edición de la obras de Homero en griego, en dos volúmenes en octavo. Otra, la última antes de la traducción de Gonzalo Pérez, en 1547, igualmente en Venecia, pero en la oficina de Pietro Nicolini da Sabbio, a cargo de Bernardino Feliciano, en dos volúmenes en octavo, que tendría una segunda edición en 1551.

Entremedias de una y otra edición veneciana, en 1545, Michel Vascosan edita en París la traducción parcial (libros I-VIII) de la *Odisea* en verso latino de Francisco Florido Sabino. Florido, seguidor de Erasmo de Rotterdam en la exacerbada disputa contra los ciceronianos, dedica la traducción al monarca francés Francisco I, gran mecenas de las artes y las letras, al que destina el prólogo y el epílogo. Lo más significativo de esta versión radica en ser la primera en usar el verso de manera sistemática para la *Odisea*, al menos desde la traducción (perdida) del libro XXIII realizada por Guarino de Verona en el primer tercio del siglo XV.

En 1548, en Florencia, Francisco Robortello (1516-1567) publica *In libris Aristotelis de arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur*. Se trata de la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles sobre la base de la *princeps* aldina, colacionada con varios manuscritos, y también bilingüe, puesto que el texto griego va acompañado de la versión latina de Alessandro Pazzi, realizada en 1524 pero no estampada hasta 1536. La edición crítica bilingüe de Robortello es fundamental por sus comentarios, que comportan el inicio del neoaristotelismo literario que impregnará el devenir del siglo y de las centurias siguientes, así como por la

posición de Homero no solo como autor consciente de su arte, sino también como el poeta máximo.

En 1549, el humanista suizo Simón Lemn, publicaba en Basilea, en la imprenta de Johannes Oporin, la primera traducción integral de la *Odisea* en hexámetros dactílicos latinos.

En este contexto cultural europeo de recepción plena, traducciones, comentarios e interpretaciones de Homero se sitúa, pues, la versión en endecasílabos sueltos de Gonzalo Pérez. El secretario de Felipe II publica, el 1º de febrero 1550 (aunque tiene concedido el privilegio desde el 25 de noviembre de 1547), en la imprenta salmantina de Andrea de Portonariis, los cantos I-XIII de la *Odisea: La Ulixeya de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*⁶⁰. Y lo hace movido por el afán de que su señor, aun príncipe, se pueda deleitar tanto como aprovechar “en su lengua lo que tantos emperadores, príncipes y varones señalados leyeron en griego”. Pero “también me movió a hacer esta traducción”, dice en la epístola dedicatoria, “por probar si en nuestra lengua castellana se podría hacer lo que en la italiana y francesa, que no han dejado cuasi libro ninguno sino este que no le hayan traducido”. Es decir, aparte de por la lección de filosofía moral, de modelo de conducta vital y política, anexa a la experiencia estética del poema, por oportunismo literario –adelantarse a Francia y a Italia– y por publicidad de mecenazgo regio –Hugues Salel, Florido Sabino, Jacques Peletier du Mans, a lo largo de los años cuarenta, le dedican a Francisco I sus versiones parciales, ora en francés, ora en latín, de la *Ilíada* y la *Odisea*– en la carrera de la apropiación del legado clásico:

De aquí adelante, con el favor que V. Alteza ha comenzado a dar a los hombres de letras, se ha de esperar que nuestra provincia verná a ser tan señalada por su lengua como lo ha sido y es por las manos. Resciba, pues, V. Alteza a Homero, hecho ya español, como a su vasallo y mándele tratar como a tal, que, aunque agora no sale todo él en traje castellano, con el amparo de V. Alteza poco a poco se avecindará en su reino y querrá más vivir debajo de su felicísimo imperio que en el de otro ninguno.

Resulta más arduo dilucidar con propiedad si el hecho de dar a la estampa los primeros trece libros de la *Odisea* respondió solamente a una estrategia editorial o a otros criterios. Puesto que no cabe dudar de que Gonzalo Pérez albergaba el propósito de llevar a término la traducción del poema: se deduce de que su consecución y su constante labor de pulimiento fueron una (pre)ocupación permanente, como poco, durante veinte años; e incluso, si el tiempo daba y las

⁶⁰ Citamos por el ejemplar U/3496 de la BNE de Madrid; tanto el Privilegio de impresión, firmado en nombre del príncipe por el secretario Juan Vázquez de Molina, como la epístola dedicatoria de Gonzalo Pérez al futuro Felipe II están sin foliar (modernizamos la grafía y la puntuación).

obligaciones le dejaban, ambicionaba acometer la de la *Ilíada*⁶¹. En cualquier caso, la publicación de traducciones latinas y vernáculas parciales de los poemas de Homero fue el denominador común del período que nos ocupa. Contamos, además, con el precedente de la impresión de la *Odisea* de Edméé Tousan, la viuda del impresor real Conrad Néobar, en París, en 1541, en octavo, que salió a venta en dos tomos, libros I-XII y libros XIII-XXIV (cf. Ford, 2007: 92-93). La partición de Gonzalo Pérez no es, por otro lado, inane, sino harto significativa por cuanto se aviene a la disposición tripartita del poema establecida por la escuela alejandrina (libros I-IV: la “Telemaquia”, libros V-XIII: las aventuras marinas de Odiseo, libros XIV-XXIV: la venganza del héroe en Ítaca) al presentar conjuntamente las dos primeras partes, que constituyen un poco más de la mitad del poema.

El mismo año de 1550 Gonzalo Pérez publica en Amberes, en la oficina tipográfica de Juan Steelsio, en octavo, una nueva versión de la traducción parcial cuyo título es el mismo: *La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*. Tres años después, en 1553, Alonso Ulloa, que firma la epístola dedicatoria al secretario de Felipe II, reproduce la versión de Amberes: *La Ulixea de Homero repartida en XIII libros, traducida de griego en romance castellano por el señor Gonzalo Pérez* (Venecia, en el taller de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, en doceavo). En 1556, Gonzalo Pérez, cuando ya era Secretario de Estado de asuntos exteriores y Felipe II rey, publica la traducción completa: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (Amberes, Juan Steelsio, en octavo). Al igual que sucede con la edición antuerpiense de 1550, en lo que concierne a los libros I-XIII, se puede decir que la edición completa es una flamante versión, que tal vez se benefició de las indicaciones de Juan Páez de Castro, quien seguro revisó los libros XIV-XXIV, antes de su publicación, en el Ms 1831 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia, autógrafo de Gonzalo Pérez, titulado *Los once últimos libros de la Ulixea de Homero*. La edición completa, en todo caso, constituye la segunda traducción integral de la *Odisea* a una lengua vernácula, la tercera de los poemas de Homero, la primera española y la segunda en verso tras la latina de Simón Lemn. Por último, en 1562, Gonzalo Pérez publica, en Venecia, en la casa de Francisco Rampazeto, en octavo, la edición definitiva: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez. Nuevamente por el mismo revista y enmendada*.

⁶¹ Así lo confirma Juan Páez de Castro, en una carta fundamental de la correspondencia que ha pervivido entre él y Gonzalo Pérez en relación a la traducción de la *Odisea*: “Díceme vuestra merced que le escriba lo principal que me parece de la vida de este poeta [Homero]. Yo lo puse luego por obra y juntábase tanta materia de lo que notan diversos autores que se haría un gran libro. Por esto lo dilaté para cuando vuestra merced, placiendo a Dios, traslade la *Ilíada*” (J. Páez de Castro, *Epistolario*, en Domingo Malvadi, 2011: núm. 46, pp. 402-418, p. 403).

II.II. “El mejor de los poetas” para “el mejor de los príncipes”: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana* por el secretario Gonzalo Pérez, un tratado cortesano de educación principesca¹

1. EL CONTEXTO DE LA GESTACIÓN DE LA *ULIXEA DE HOMERO* DE GONZALO PÉREZ

El primero de mayo de 1539 fallecía, en el palacio de Fuensalida de Toledo, con apenas treinta y cinco años, la emperatriz Isabel de Portugal, a causa de las fiebres de un parto prematuro provocado por un aborto natural. Entre las múltiples muestras de condolencia que recibió el emperador se cuenta la epístola consolatoria que le envió el humanista valenciano Juan Luis Vives el 25 del mismo mes, acompañada de un libro para el joven Felipe. Pese a que se desconoce el contenido exacto de la misiva por el hecho de que fue sustraída del legajo del Archivo de Simancas del que formaba parte, todo parece indicar que en ella Vives le conminaba a Carlos V a enderezar, con la conformación de un grupo de preceptores que la tutelara y dirigiera, la educación del príncipe, que a la sazón contaba con doce años de edad, de acuerdo con los postulados del programa pedagógico de los *studia humanitatis*. Así, por lo menos, lo sugiere el borrador de la contestación inédita que el monarca redactó, en la ciudad imperial, el 27 de junio, al asegurarle que “ternemos memoria” del “efeto” tan provechoso por el que “scribís”, que no es otro “que se tenga el cuidado que es rrazón como se hace de enderesçar al yllustrísimo príncipe nuestro hijo en lo que conuiene”². Y quizá también “el libro que le embyastes”, que “no dubdamos sino que le será útil”, si es que ciertamente lo es el compendio de diálogos escolares, los *Linguae Latinae Exercitatio*, que Vives había probablemente pergeñado para auspiciar el aprendizaje del latín que el joven príncipe estaba a punto de comenzar y que

¹ Este estudio es deudor de la introducción a nuestra edición de la *Ulixea* (cf. Muñoz Sánchez, 2015).

² El borrador de la carta de Carlos V completa dice así: “El Rey. Maestre Luis Buias, vi vuestra letra y, aunque la causa por la que nos hauéis dexado de screuir os escusa, agora hauemos holgado con vuestra carta y con todo lo que en ella dezís, lo qual nos ha parescido bien, y en que mostráis vuestras letras, buena doctrina y zelo, lo qual os tenemos en seruicio, y siendo tan prouechoso para el efeto que scriuís ternemos memoria dello para que se tenga el cuidado que es rrazón como se haze de enderesçar al yllustrísimo príncipe nuestro hijo en lo que conuiene, el libro que le embyastes no dubdamos sino que le será vtil y a vos lo agradescemos, y podréis ser cierto que para fauoresçeros, honrraros y hazeros merçed ay en mí la voluntad que es rrazón. De Toledo xxvij de junio iUd xxxix años. Yo el rey, rrefrendado de Juan Bázquez” (AGS, legajo 46, f. 53. *Apud* Gonzalo Sánchez-Molero, 2013: 433).

había rematado y estampado, en Basilea, el año anterior, en 1538, habida cuenta de que se los dedica a Felipe, “porque, al enderezar vuestro ánimo hacia las buenas costumbres, prestaré un gran servicio a España, mi patria, cuya salud descansa en vuestra bondad y sabiduría (*tum quod in animo tuo ad rectos mores formando optime de Hispania, hoc est patria mea, merebor, cuius salus sita est in tua probitate ac sapientia*)” (Vives, 2005: 119 y 118).

Uno y otro suceso, el deceso de la emperatriz y la recomendación del humanista, impelieron a Carlos V a reorganizar la educación de Felipe³. Por un lado, era preciso acelerar el proceso para que el príncipe estuviera lo más presto posible en disposición de asumir la regencia y el gobierno de los reinos peninsulares de la Monarquía Hispánica durante sus ausencias, función que hasta entonces había desempeñado su esposa. Por el otro, había que reestructurar su enseñanza en función de los cargos que habría de ocupar en el futuro; de modo que, si hasta el momento había recibido principalmente una educación de índole castellanista concebida para dirigir los destinos de los reinos españoles, ahora debía comenzar otra más internacional, en sintonía tanto con la idiosincrasia como con el ideario de los principados alemanes y amparada en la prédica del *irenismo*, cuya fórmula se adoptaría en la Cancillería en 1540, que lo facultara para optar a la candidatura del cetro del Sacro Imperio Romano Germánico que ostentaba su padre.

Para ello, Carlos V, en connivencia con Juan de Zúñiga, ayo de Felipe desde principios de 1535, relegó, disimuladamente, de su cargo de maestro de la escuela palatina al nominalista Juan Martínez *Silíceo*, que había sido seleccionado para el puesto por la emperatriz en 1534, con el expediente de otorgarle la vacante del obispado de Cartagena, que era de obligada residencia, a finales de 1540. En su lugar, fue nombrado como “maestro de prestado”, en octubre de 1541, el humanista aragonés Juan Calvete de Estrella, quien desde el año anterior era el preceptor de Luis de Requesens, hijo de Zúñiga, y a quien en ese mismo 1541, si no un poco antes, se le había encomendado la tarea de conformar una biblioteca de estudios y ocio para el príncipe.

Tanto las partidas de libros que compraría en los años sucesivos como los otros maestros cuya entrada facilitó en la escuela palatina no admiten réplica acerca de la nueva orientación humanista de corte erasmista de la educación de Felipe. Ya en 1540, mientras el príncipe visitaba la Universidad de Alcalá y era exhortado al estudio por Álgar Gómez de Castro y Alejo Venegas, se adquirieron, en la librería madrileña de Juan de Medina, obras tan representativas como las ediciones de Eurípides, Luciano, Séneca y Plutarco realizadas por Erasmo de Rotterdam y otros humanistas del norte como Phillipp Melanchton y Jacob

³ Sobre la educación de Felipe II son fundamentales los estudios de Gonzalo Sánchez-Molero (1998 y 2013), que seguimos. Hemos consultado igualmente su reciente biografía del monarca (Gonzalo Sánchez-Molero, 2014), así como el clásico estudio de J. M^a March (1941-1942) y la biografía de Parker (2010).

Micyllus, así como el *Enchiridion de Erasmo en romançe* del arcediano de Alcor y el *De anima y vita* de Vives. En 1541, en Medina del Campo y Salamanca, Calvete de Estrella compra el *De copia* y los *Adagia* de Erasmo. Y en 1542, en Salamanca, el *Elogio de la locura* y la *Institutio principis christiani*, editada conjuntamente con la *Querela Pacis*, también de Erasmo. Ese mismo año, el emperador, siempre en coalición con Zúñiga y asimismo con su secretario de Estado, Francisco de los Cobos, nombra nuevos preceptores al humanista valenciano Honorato Juan, alumno de Luis Vives en la Universidad de Lovaina, y al cordobés Juan Ginés Sepúlveda, discípulo de Pietro Pomponazzi en Bolonia, eximio traductor al latín de Aristóteles, cronista de Carlos V y gran defensor de la idea carolina imperial, sustentada en los modelos de la antigua Roma y el humanismo italiano. Los tres, Calvete de Estrella, Honorato Juan y Sepúlveda, eran además miembros destacados del círculo de amigos e intelectuales del Comendador Griego, Hernán Núñez de Guzmán, que pudo asesorar en la distancia a Calvete de Estrella en la instrucción del príncipe, y del que formaban parte, entre otros, el cardenal Francisco de Mendoza y Bovadilla, Jerónimo de Zurita y Juan Páez de Castro. Al grupo de preceptores se sumaría, en 1543, por instigación de *Silíceo*, el teólogo complutense Francisco de Vargas, que solo estaría un año en la escuela palatina al ser nombrado en 1544 arcipreste de Almería.

En este contexto de reorientación pedagógica, cuya pretensión no era sino convertir a Felipe en un genuino “*princeps christianus*”, Gonzalo Pérez fue nombrado, probablemente en 1541, secretario personal e instructor de Felipe. Gonzalo Pérez⁴, que con casi toda seguridad estudió leyes en la Universidad de Salamanca, en donde pudo trabar conocimiento con algunos de los integrantes del círculo del Pinciano, y que, tras laborar en la oficina del gran humanista erasmista Alfonso de Valdés desde 1529 hasta su fallecimiento en Viena en febrero de 1533, asentó, por recomendación suya, en la Secretaría de Estado a las órdenes del todopoderoso de los Cobos, fue un hombre extremadamente culto, inteligente y diligente; un diestro servidor que desempeñó una brillantísima carrera pública de más de treinta años dedicada al servicio cortesano y a los negocios e intereses políticos de la Monarquía Hispánica, durante los reinados de Carlos V y de Felipe II.

2. LA *ULIXEA*, UN TRATADO DE EDUCACIÓN PARA UN PRÍNCIPE MECENAS

Su principal cometido como hombre de confianza del joven príncipe radicó en adiestrarlo para que asumiera, prontamente y con garantías, las tareas de gobierno, en moldear su carácter, prácticamente, para forjar la figura un de regente de dimensión internacional. Así, Antonio Pérez, su hijo natural, que recuerda que

⁴ Sobre la figura de Gonzalo Pérez, véase Arteaga y López (1972: 163-181), González Palencia (1946) y Muñoz Sánchez (2015: 52-79).

su padre “fue el Secretario primero que tuuo” Felipe, subraya que “enseñó a su amo el rasgo de su firma”, “tan conocida por el mundo” (*Las obras y relaciones de Antonio Pérez*, 953 y 555). Así, en sintonía con la flamante educación humanista orquestada por Calvete de Estrella y sus colaboradores, Gonzalo Pérez alumbró el proyecto de traducir del griego al castellano la *Odisea* de Homero y ofrecérsela al príncipe como complemento, mediante el ejemplo práctico del prudente Odiseo, a su formación teórica, como un manual de perfecto cortesano y un espejo de príncipes destinado al tiempo no del *negotium* sino del *otium*. Y así se lo expone a su señor en la dedicatoria de la traducción de los libros I-XIII, que llevó a cabo, en los tiempos muertos que le dejaba su absorbente ocupación, entre 1542-1543 y 1547, en que le fue otorgado, el 25 de noviembre, en las Cortes de Monzón, el privilegio de impresión, que no haría efectivo hasta el primero de febrero de 1550:

Y así V. Alteza en sus estudios... leyó los preceptos della [de la filosofía moral] que escribió el príncipe de los filósofos, Aristóteles⁵. Mas por que allí solamente se da la doctrina, y aquella se debe confirmar con ejemplos, para que por los hechos y experiencia dellos se venga a tomar la plática y uso necesario guiándolo con el juicio y con la prudencia, habiendo yo hurtado algunos ratos a los negocios en que su Mag[esta]d. y V. Alteza, por su bondad, me tienen ocupado, para leer a Homero, poeta griego tan excelente y señalado sobre todos los otros poetas, como V. Alteza y todo el mundo sabe, y viendo cómo en la una de sus obras pinta a Ulixes varón discreto y moral, prudente en los consejos, avisado en los peligros, sufrido en los trabajos, y que le saca y libra de todos ellos con el favor de su prudencia y de la diosa Minerva, que es la que favorece y guía a los sabios, y que en aquella obra, tratando de sus peregrinaciones y viajes, escribe muchas cosas en que, quitada la corteza, se descubren muy grandes secretos, de que no solo V. Alteza con su excelentísimo juicio, mas aun a otro cualquier príncipe que no lo tuviese tan esmerado, podría sacar mucho fruto, he querido probar a ver cómo hablaría en nuestro romance castellano, para que V. Alteza, algún rato que estuviere cansado de las grandes cosas en que Dios le ha puesto, pueda ver en su lengua lo que tantos emperadores, príncipes y varones señalados leyeron en griego, y tuvieron en tanto, que no sé yo autor ninguno de los gentiles a quien tanta autoridad den todos

⁵ Es muy probable que Gonzalo Pérez se refiera a la *Política* de Aristóteles, cuya traducción del griego al latín con comentarios se la dedicó y presentó a Felipe II, en 1548, Juan Ginés de Sepúlveda (*Aristotelis de Republica libri VIII. Interprete & enarratpre Io. Genesio Sepulueda Cordubensi. Ad Philippum Hispaniarum Principem*, París, Vascosan, 1548), que había sido nombrado, como queda dicho, preceptor suyo, en 1542, tal vez de geografía e historia y quien le despertó su afición por el arte. Sobre la figura del controvertido humanista español es fundamental el extraordinario estudio de Muñoz Machado (2012).

de una voz y común consentimiento. (Anexo II, *La Ulixea de Homero*, 127)

La empresa de Gonzalo Pérez, que responde en primera instancia al viraje que experimenta la formación del príncipe Felipe, así como al clima de cordial camaradería que impera entre los preceptores de la escuela palatina, amigos todos del círculo intelectual de Hernán Núñez de Guzmán, debe no obstante situarse en la estela de la recepción humanista y renacentista de Homero⁶. Pues, efectivamente, después de la imagen desfavorable que la Edad Media había tenido de Odiseo al socaire de una larga tradición que hunde sus raíces en los líricos, los trágicos y los sofistas griegos, pero que deriva, sobre todo, de los relatos heterodoxos de tema troyano del Helenismo tardío y el Bajo Imperio, el Humanismo y el Renacimiento rehabilitaron su figura como arquetipo de la condición humana concebido como una continua peregrinación, del hombre esforzado, prudente y virtuoso que adquiere conocimiento por medio de la experiencia del mundo, y del astuto político y diplomático que domina las artes de la prestancia, la persuasión y la retórica.

En el principio de esta revalorización se sitúa, por supuesto, Francesco Petrarca, quien, aun antes de poder degustar el festín de Homero en las desahbridadas traducciones latinas *ad verbum* del grecocalabrés Leonzio Pilato, ya había establecido un parangón entre su persona y la del héroe de Ítaca a cuenta de la errabundez de sus singladuras, en la epístola primera del primer libro de su memorable *Rerum familiarium libri* (1366). Su línea de interpretación, deudora del estoicismo senequista, no tendría continuación hasta Angelo Poliziano, que dedicó el curso de 1488-1489 del Estudio de Florencia al comentario de los libros I-II de la *Odisea* (cf. Poliziano, 2010), y, especialmente, Raffaele Maffei Volaterrano, traductor de la tercera transliteración completa del poema al latín: *Odissea Homeri per Raphaelem Volaterranum in Latinum conversa*, que publicó en Roma, con los tipos de Jacopo Mazzocchi, en 1510⁷. Y ello porque el siglo XV se consagró casi por completo a la *Ilíada*, en tanto en cuanto paradigma de la poesía épica de la Antigüedad, cuya dimensión trágica y concepción heroico-aristocrática se avenían, además, mejor que el mundo cómico-novelesco y en paz de la *Odisea* con la idiosincrasia y el contexto histórico-cultural de la centuria lo mismo que al horizonte de expectativas de los mecenas promotores de los traslados y sus potenciales lectores. Raffaele Maffei, en cambio, señala, en la dedicatoria liminar, haber llevado a término, antes que una versión de la *Ilíada*, su traducción de

⁶ Véase el primer apartado de esta segunda parte y Muñoz Sánchez, 2015: 15-52.

⁷ No se olvide que también en 1510, unos meses antes que la versión de Maffei, se publicó en Estrasburgo, en la oficina tipográfica de Johann Schott, la segunda traducción al latín de la *Odisea*, tras la culminada por Leonzio Pilato entre 1360 y 1362: *Homeri Poetarum Clarissimi Odyssea de Erroribus Vlyxis*, realizada por Francesco Griffolini de Arezzo, discípulo de Lorenzo de Valla, a petición de Pío II, entre 1462 y 1464.

la *Odisea* conforme a su altísimo valor retórico y a la lección moral que reporta el talante paciente y sufrido de su héroe protagonista: “Ego uero ex eius rhapsodia odysseam mihi uertendam sumpsi, quod ad mores animumque excolendum non minusque ad eloquendum facere uideretur, proposito nobis Vlysse patientiae lege...” (‘Pero, de su producción como rapsoda, para traducirla yo he escogido la *Odisea*. Algo que me parecía bien hacer para nuestras costumbres y el debido cultivo del espíritu –y, no en menor medida, porque debe darse a conocer–, dado que Ulises se nos presenta sometido a la ley del sufrimiento...’) (f. 2r). Dos decenios después, en 1531, el diplomático humanista inglés sir Thomas Elyot, en los capítulos II y X de su tratado *The Book Named the Governor*, dedicados a la recta actuación del gobernante soberano y al orden de aprendizaje adecuado al gentilhombre, recomendaba la lectura de los poemas de Homero en tal sentido a Enrique VIII, especialmente por la actuación de Odiseo. Esta misma exégesis es la que le expone erizada de citas clásicas Juan Páez de Castro a Gonzalo Pérez, en la única carta que ha pervivido de su correspondencia, al punto de aseverar que “este libro conviene mucho a su majestad del rey Nuestro Señor, por tres causas: la una, por ser rey; la segunda, por sucesor en los reinos de España, y nacido en ellos; la tercera, por particular inclinación y calidad de su majestad” (*Epistolario*, núm. 46, 403). Será asimismo refrendada por el humanista aragonés Juan Lorenzo Palmireno, en *El estudio cortesano*:

Homero a su Ulysses no le retrata tan osado como Aiace Telamonio, ni tan esforçado como Achilles, ni tan rico como Príamo, ni tan poderoso como Agamenón: pero házelo sobre todos discreto, y paciente en sus trabajos. Desta prudencia y discreción parece que se valieron Rómulo, Cyro, y Theseo: pues el primero criado con leche de loba, el segundo con perra, el tercero bastardo echado al minotauro de Candia, con tan baxos principios, llegaron a ser Reyes. (f. 112r)

También por Antonio Pérez, al que seguramente se la inculcó su padre, en carta del 5 de noviembre de 1600 a Manuel don Lope y Gil de Mesa:

Saben vs. mds. que creería yo antes qué es el Cuero de los vientos, que Eolo entregó a Vlixes atado, y sus compañeros desataron mientras el otro dormía, o por jnuidia y zelos vnos, o por interés o cobdicia otros, o de concierto todos; que al bien común los más enemigos se conciertan. Esto nos deuio de querer dezir acullá Homero, pues no es de creer que vn varón tan célebre como aquel, y tan celebrado de todos los siglos y varones grandes, pintasse tales patrañas sino para enseñanza y aduertimiento humano a Príncipes, a Consejeros dellos, a mayores, a menores, a contentos, a descontentos, a pueblo, a todos los estados. Yo assý lo juzgo: y por esto, allá en el oçio de mis prisiones, por passar la soledad dellas y por no dexar entorpesçer el poco

entendimiento y experiencia de la profesión en que me crié –si tiene profesión quien sabe tan poco de todo–, di en sacar los aphorismos de aquel auctor, applicándolos a cosas de Estado, a Reyes, a cortes, a los peligros dellas. (*Las obras y relaciones*, 1100-1101)

E igualmente por William Shakespeare, en *The History of Troilus and Cressida* (c. 1602), conforme a la caracterización de Odiseo como prudente guerrero, calculador estadista y portavoz tanto del orden universal como de la rígida estratificación social. Una lectura política que se articula y se entrecruza con la alegórico-simbólica, propugnada, pongamos, por fray Luis de León en su oda IX, *Las serenas*, Juan Pérez de Moya en la *Philosophía secreta* (1585), Cervantes en *Don Quijote* (I, XXV), Juan Ruiz de Alceo en su auto sacramental *La navegación de Ulises* (1621), Lope de Vega en *La Circe* (1624), y Calderón de la Barca en la comedia *El mayor encanto, amor*, escrita en 1635 por encargo de la Corte para su representación en el estanque del Buen Retiro en la noche de san Juan, y, sobre todo, en el auto sacramental *Los encantos de la culpa*, redactado hacia 1645. Baltasar Gracián sintetizaría eclécticamente las dos líneas interpretativas en el *Criticón*, cuando el personaje del Cortesano les ofrece a Andrenio y Critilo, al arribar a la Corte, “la célebre *Ulixea* de Homero” como único tratado útil de cortesanía para sortear “tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza”: pues “sabed que peligroso mar es la corte, con la Cila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras” (I, XI 244-245). Antes, en *Agudeza de ingenio* (XLVII, 399), ya había escrito que “merecen el primer grado (y aun agrado) entre las ingeniosas invenciones las graves epopeyas. Composición sublime por la mayor parte que, en los hechos, sucesos y aventuras de un supuesto, los menos verdaderos y los más fingidos (y tal vez todos), va ideando los de todos los mortales. Forja un espejo común y fabrica una testa de desengaños. Tal fue siempre la agradable *Ullísiada* de Homero, que en el más astuto de los griegos y sus acontecimientos pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, cíclopes y sirenas de los vicios”. Sucede, incluso, que, en el siglo XVII, se llegó a la lexicalización del nombre latino del héroe con la acepción de *homo viator*; y así, el anciano rey Meleandro de Sicilia, al rememorar sus viajes y amores juveniles en la Mauritania romana, dice: “Me aflige / el acordarme de un tiempo / que yo, peregrino ulises, / viví en África y en ella / dejé, ¡ay, memorias felices!, / alguna prenda del alma” (Calderón, *Argenis y Poliarco*, vv. 1081-1086).

Gonzalo Pérez no fue únicamente un destacado protagonista de la interpretación político-alegórica de la *Odisea* de su tiempo; también, y no menos relevante, lo fue de la apropiación de los poemas de Homero; la cual hace igualmente causa común con su labor de secretario e instructor de Felipe, con el designio de convertirlo en un auténtico príncipe del Renacimiento. Si la recepción del patriarca de la literatura occidental dependió en sus primeros compases de la iniciativa de los propios hombres de cultura –Petrarca, Boccaccio, Salutati, Guarino

o Bruni-, luego, tras la alianza del humanismo con las altas esferas del poder, estribó principalmente en el mecenazgo regio, pontificio y señorial. Posiblemente, el punto culminante de la asimilación de Homero se alcanzó en la corte dorada de Lorenzo el Magnífico alrededor del Estudio de Florencia. Allí se produjo, entre 1470 y 1475, la traducción poética en esplendentes hexámetros latinos –trufados de reminiscencias virgilianas– de los cantos II-V de la *Ilíada* por Poliziano; se conformó, a lo largo de la década de los ochenta, un majestuoso códice de lujo, copiado enteramente por Demetrio Damilas, con la *opera omnia* de Homero en griego –la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los XXXII Himnos homéricos–, acompañada por las *Vidas de Homero* de Pseudo Heródoto y de Pseudo Plutarco y el *Discurso sobre Homero* de Dión Crisóstomo, que se conserva en el imponente ms. Laur. 32.4 de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia; y se acometió la *editio princeps* del *corpus* homérico, que vería la luz el 9 de diciembre de 1488, llevada a cabo por el ateniense Demetrio Calcóndilas, al cuidado editorial de Demetrio Damilas, sufragada por los hermanos Bernardo y Nerio Nerli, que se le dedican al joven Piero di Lorenzo, primogénito de Lorenzo de Médicis y pupilo de Poliziano, publicada en el taller tipográfico de Filippo Giunta. En el momento en que Gonzalo Pérez idea el proyecto, se pone manos a la obra y remata los cantos I-XIII, es Francisco I –que fallece justamente en 1547– el *Rey Caballero* padre y restaurador de la letras y las artes. A él, en efecto, en esos años, le dedican Hugues Salel su versión parcial (libros I-X) de la *Ilíada* (París, 1545) en dodecasílabos franceses; Florido Sabino su traducción parcial (libros I-VIII) de la *Odisea* (París, 1545) en hexámetros dactílicos latinos; y Jacques Peletier du Mans, el célebre poeta y erudito matemático miembro de La Pléyade, sus primeras *Œuvres poétiques* (París, 1547), entre las que se cuenta la traducción al vernáculo de los cantos I-II de la *Odisea* de Homero.

De manera que Gonzalo Pérez no solo pretendía, con su traducción, que su señor se deleitara y aprehendiera la lección de filosofía moral, política y cortesana anexa a la experiencia estética del poema de Odiseo, sino también, y sobre todo, adelantarse a Francia e Italia en la carrera de la apropiación del legado clásico, comprobando “si en nuestra lengua castellana se podría hacer lo que en la italiana y francesa, que no han dejado cuasi libro ninguno sino este que no le hayan traducido”, y presentar al príncipe Felipe a la República de las Letras como un joven mecenas:

De aquí adelante, con el favor que V. Alteza ha comenzado a dar a los hombres de letras, se ha de esperar que nuestra provincia verná a ser tan señalada por su lengua como lo ha sido y es por las manos. Reciba, pues, V. Alteza a Homero, hecho ya español, como a su vasallo y mándele tratar como a tal, que, aunque agora no sale todo él en traje castellano, con el amparo de V. Alteza poco a poco se avecindará en su reino y querrá más vivir debajo de su felicísimo

imperio que en el de otro ninguno. (Anexo II, *La Ulixea de Homero*, 128-129)

Ciertamente, Felipe II llegó a ser un gran benefactor y patrono, quizá más de las artes que de las letras (cf. Checa Cremades, 1992), aun cuando uno de sus mayores legados lo constituya la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Así también Gonzalo Pérez cumplió su objetivo a propósito de Homero: en el momento en que estampa su versión parcial de los cantos I-XIII, la *Odisea* había sido vertida al latín en prosa por Leonzio Pilato, Francesco Griffolini y Andrea Divo, en *prosimetrum* por Raffaele Maffei y en verso por Simon Lemn; se había trasladado recientemente al vernáculo en alemán, en 1537, por Simon Schaidenreisser –traducción que quizá el secretario desconocía–; pero nadie había llegado tan lejos como él en ninguna de las lenguas romances. De hecho, cuando complete su traducción en 1556, su *Ulixea* será la primera *Odisea* plenaria en cualquiera de las lenguas latinas, puesto que la primera italiana, realizada por Lodovico Dolce, habría de esperar hasta 1573, mientras que la francesa, obra de Salomon Certon, vería la luz ya en la centuria siguiente, en 1604.

3. ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS DE LA *ULIXEA*: EL TEXTO GRIEGO DE BASE, LA ELECCIÓN DEL VERSO Y LOS RESÚMENES

Aunque el encargado principal de comprar libros para la conformación de la “librería rica” del príncipe Felipe era Calvete de Estrella, Gonzalo Pérez, en el marco de sus tareas, se ocupó de encargar la adquisición de varias partidas de libros en griego a Italia para su señor en 1543, 1544 y 1547, con la indicación expresa de que fueran preferentemente los impresos por Aldo Manuzio (cf. Gonzalo Sánchez-Molero, 1998: 72 y n. 165). Es normal que ejerciera de tal habida cuenta su bibliofilia y la tupida red clientelar de contactos internacionales que tenía establecida entre España, Flandes, Italia y otros países europeos. Repárese en que Gonzalo Pérez, como secretario de Alfonso de Valdés, había formado parte de la cosmopolita Corte internacional de Carlos V, en la que imperaba al parigual la tolerancia, la libertad y el intercambio fluido de ideas, cuando fue coronado Emperador en Bolonia, en 1530, por el papa Clemente VII; con cuya comitiva se desplazó a Augsburgo, Aquisgrán, Flandes, Viena y Bolonia, desde donde regresaría a España en 1533. Que ya como oficial de la Secretaría de Estado acompañó a Francisco de los Cobos en la Corte itinerante del emperador, entre 1535 y 1538, por la península transalpina, Túnez y el sur de Francia, durante las campañas italiana y africana de Carlos V. Y que mantuvo desde 1536 una fluida correspondencia, en ejercicio de su oficio como intercesor entre los negocios privados y clientelares de demandantes de la gracia real y el emperador, con tan ilustres representantes de las artes y las letras italianas como Pietro Aretino, Tiziano y Pietro Bembo. No es causalidad que, según afirma

Antonio Pérez, poseyera una “célebre y rara” biblioteca personal, compuesta “de libros antiquísimos Latinos y Griegos”, algunos de ellos “libros de mano Griegos muy antiguos”, que fue recopilando “a lo largo de su vida y en el curso de su Fortuna, en Abbadías de Sicilia y otras partes de Grecia” (*Las obras y relaciones*, 798).

Por ello, del mismo modo que no ha de extrañarnos que un humanista de formación dedicado a la administración del Estado decidiera traducir un texto pagano de la resonancia de la *Odisea* de Homero para un príncipe cristiano, tampoco debería sorprendernos que consultara, para su hechura, varias ediciones impresas y quizá algún que otro códice manuscrito, aunque utilizara una en concreto de texto de base. Su filiación al círculo del Pinciano, en el que Homero desempeñó un papel harto relevante y en el que, seguro, halló respaldo no menos que colaboración para llevar a término su empresa, nos lleva a sospechar que estaba familiarizado con la edición príncipe de Calcóndilas: un ejemplar tuvo Hernán Núñez de Guzmán, profusamente anotado de su mano, que hoy día custodia la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (sig.: BG/I. 321); y sobre otro, perteneciente a los fondos de la Biblioteca Nacional de España (sig.: INC/ 227 e INC/228), enseñó El Pinciano los rudimentos del griego a don Francisco de Mendoza y Bovadilla, quien, al lado de Juan Páez de Castro, habría de supervisar la versión plenaria de la *Ulixea* de 1556.

Lo más probable, empero, es que su texto de referencia no lo constituyera sino una de las tres ediciones que salieron de la oficina tipográfica de Aldo Manuzio, substancialmente de la segunda o de la tercera. Por lo pronto, las partidas de libros compradas para el príncipe Felipe atestiguan no solo que Gonzalo Pérez conocía como cabía esperar la colección en octavo de libros griegos del gran impresor veneciano, sino que tenía particular predilección por ella⁸. Aldo Manuzio publicó el *corpus* de Homero en dos tomos, en 1504: por un lado, la *Ilíada*, precedida por las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco y de la *oratio* de Dión Crisóstomo; por el otro, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*. Se basó en el texto fijado por Calcóndilas, aunque incorporó numerosas variantes, e incluyó al principio de cada canto de la *Ilíada* y de la *Odisea* los resúmenes de Eustacio de Tesalónica. La segunda edición, publicada dos años después de la muerte de Manuzio, en 1517, se convertiría en la canónica de Homero hasta la mitad del siglo.

⁸ En la “librería rica” de Felipe II, para cuyos fondos se hicieron la compras, figura, en efecto, el *corpus* homérico editado por el taller de Manuzio: la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos homéricos*, que figuraban juntos en uno de los tomos, en un ejemplar de la edición de 1517; la *Ilíada*, en otro de la de 1524. No obstante, ambos fueron adquiridos por Calvete de Estrella en 1547 en una compra de libros en Salamanca (cf. Gonzalo Sánchez-Molero, 1998: 479-480, números 724 y 725 de su catálogo). Hay otras ediciones, traducciones y comentarios de Homero, que demuestran la fluida circulación de los textos y su amplia recepción.

Lo más significativo desde una perspectiva textual reside en que introduce versos nuevos que no figuraban ni en la *princeps* ni en la edición de 1504; los cuales, en el caso de la *Odisea* (X 253 y 265; XII 140-141; XIV 154 y 516; XVIII 395; XIII 48) devienen fundamentales, por cuanto, al incorporarlos Gonzalo Pérez a su traducción, permiten convenir contingentemente que el secretario se basó en ella o en otra basada directamente en ella. Como, por ejemplo, la tercera que se estampó en la imprenta de Aldo Manuzio en 1524, que reproduce al detalle la de 1517. Aun antes lo habían hecho los herederos de Filippo Giunta en la reimpresión del *corpus* de Homero en su taller florentino, en 1519, puesto que Antonio Francini, responsable de la edición y del prefacio, se había fundado en la aldina de 1517, a la que imitaron igualmente en el formato, la puesta en página y la foliación. Y así lo harían, siempre en lo concerniente al texto, Johann Lonitzer en su edición estrasburguesa de 1525, estampada en la oficina de Wolfgang Köpfel; Johannes Herwagen en la suya de 1535, realizada en su taller de Basilea; Andrea Divo de Capodistria en su edición bilingüe grecolatina, impresa en Venecia con los tipos de Iacopo Borgofranco, en 1537; y Jacob Bedrot, en Estrasburgo, en 1539, en la imprenta de Wendelin Rihel. Es más, si tenemos en consideración que los traductores de griego de los siglos XV, XVI y XVII contaban, si había, regularmente con una versión latina del texto que estaban vertiendo y que, si como conjeturan Guichard (2006 y 2008) y Baldissera (2015), Gonzalo Pérez dispuso en su bufete de la transliteración *ad verbum* de Andrea Divo, se podría concluir con un alto grado de probabilidad que contó con el texto griego de la edición bilingüe del de Capodistria.

Frente a la elección de Hernández de Velasco por la octava rima, en imitación de la épica culta italiana, en su traducción de la *Eneida* de Virgilio, Gonzalo Pérez escogió el endecasílabo suelto o blanco para verter en castellano el hexámetro dactílico de la *Odisea*, que era el verso habitual en la poesía épica y oracular griegas. Un verso, el heroico, que los italianos, en razón de que la ausencia de rima le imprimía un regusto clásico, habían utilizado para trasladar al romance poesías griegas y latinas compuestas en hexámetros. En España había sido introducido por Juan Boscán, en la *Fábula de Hero y Leandro*, quizá con ese propósito de aproximarse lo más posible al mundo clásico, y por Garcilaso de la Vega, en la *Epístola a Boscán*, persiguiendo una homología con el verso horaciano de las epístolas así como una soltura natural; luego lo emplearían, entre otros muchos, Hurtado de Mendoza, Juan de Mal Lara, fray Luis de León, Francisco de la Torre y el Lope de Vega del *Arte nuevo de hacer comedias*. Era un tipo de verso, además, que, por su fluidez y libertad, le confería agilidad a la expresión, al tiempo que se ajustaba perfectamente a las características narrativas del texto. Gonzalo Pérez desempeñó un papel asaz preponderante en su difusión y consolidación, pues convirtió los 12.109 versos de la *Odisea* en los 21.944 que tiene la versión definitiva de la *Ulixea* de 1562: a relación prácticamente de dos endecasílabos por cada hexámetro. Su decisión devendría un éxito: la emularon tanto

Juan Lebrija Cano como Ignacio García Malo en sus respectivas traducciones de la *Ilíada*.

Siguiendo la resolución editorial que había llevado a cabo Aldo Manuzio y los sucesivos regidores de su imprenta en sus ediciones del *corpus* de Homero, Gonzalo Pérez antepuso a cada libro de la *Ulixea* el resumen correspondiente que había confeccionado el arzobispo de Tesalónica para los veinticuatro cantos de la *Odisea* en el siglo XII, naturalmente, traducidos al castellano.

4. LAS EDICIONES DE LA *ULIXEA*: ETAPAS DE UNA TRADUCCIÓN⁹

Gonzalo Pérez, a pesar de que tenía concedido el privilegio de impresión desde el 25 de noviembre de 1547, no publicó hasta el primero de febrero de 1550, en la oficina salmantina de Andrea de Portonariis, los libros I-XIII de la *Odisea*: *La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*. Desconocemos el motivo por el cual tardó más de dos años en dar a la publicidad de la letra de molde su primera versión parcial de la *Ulixea*, puesto que no parece deberse, en orden a su situación de preeminencia como secretario real, a la búsqueda de un librero o editor que se encargara de financiar el proceso técnico de impresión. La pérdida de todos los documentos –contratos, actas notariales, protocolos– relativos a esta y a las demás ediciones de la *Ulixea* nos impide reconstruir su recorrido financiero y administrativo, que, solo para esta –las otras se estamparon fuera de Castilla y, por ende, al margen de su normativa legal del libro impreso– es el establecido en la pragmática libraria de los Reyes Católicos promulgada en Toledo el 8 de julio de 1502, que estipula la necesidad de obtener una licencia de impresión emitida por el Consejo o, en última instancia, el rey. Es harto significativo que eligiera un taller tipográfico de Salamanca, el de los Portonariis, una familia de origen italiano que provenía del gran centro editor de Lyon y que acababa de establecer una sucursal de su oficina en la ciudad universitaria, habida cuenta de que su traducción está estrechamente ligada al círculo salmantino del Comendador Griego y a la implantación de la cultura humanista y la pedagogía erasmista en la escuela palatina. Salamanca no solo era la capital del libro en la España del siglo XVI, sino también uno de los centros de abastecimiento –el otro era la feria de Medina del Campo– y encuadernación de la “librería rica” del príncipe Felipe que Calvete de Estrella estaba conformando.

No es fácil dilucidar rectamente si el hecho de dar a la estampa los primeros trece libros de la *Odisea* respondió a una estrategia editorial o a criterios de otra índole, por cuanto es indubitable que Gonzalo Pérez albergaba el propósito de llevar a término la traducción de la *Odisea*, y aun ambicionaba, si el tiempo daba y las obligaciones le dejaban, acometer la de la *Ilíada*. En cualquier caso, la

⁹ Sobre la historia del texto, véase Muñoz Sánchez (2015: 87-119); en las notas de esta edición se recogen todas las variantes.

publicación de traducciones latinas y vernáculas parciales de los poemas de Homero fue el denominador común en la época. Contamos, además, con el precedente de la impresión de la *Odisea* de Edmée Tousan, la viuda del impresor real Conrad Néobar, en París, en 1541, en octavo, que salió a venta en dos tomos, libros I-XII y libros XIII-XXIV. La partición de Gonzalo Pérez se aviene, por lo demás, a la disposición tripartita del poema establecida por la escuela alejandrina (libros I-IV, la Telemaquia; libros V-XIII, las aventuras marinas de Odiseo; libros XIV-XXIV, la venganza del héroe en Ítaca) al presentar conjuntamente las dos primeras partes, que constituyen un poco más de la mitad del poema.

El mismo año de 1550 Gonzalo Pérez estampa en Amberes, en casa de Juan Steelsio, una segunda edición de la traducción parcial de la *Ulixea*, exactamente con el mismo título. Cabe suponer que, entre el final de la primera versión en 1547 y 1550, Gonzalo Pérez, que a la sazón estaba acompañando al príncipe Felipe en el *felicísimo viaje*, que se desarrolló entre 1548-1551, en calidad de secretario único, se enfrascó en una profunda revisión de lo que había trasladado, puesto que el texto de la *Ulixea* que ve la luz con los tipos de Steelsio, casi a la par que la *princeps*, constituye básicamente una flamante traducción de los libros I-XIII de la *Odisea*: no menos del treinta por cierto de los versos, aparte de supresiones y adiciones, experimentan cambios substanciales, de los que la erradicación de los metros proparoxítonos es quizá el más llamativo. Por otro lado, conviene señalar que no es baladí que Gonzalo Pérez eligiera la ciudad flamenca como el lugar en que publicar su versión de Homero, ya que, Amberes, uno de los centros comerciales más importantes de Europa, no solo desarrolló una importantísima industria del libro, en la que brillan con luz propia impresores, editores y libreros de la talla de Martín Nuncio, Steelsio, Maarten Vermeer y Cristóbal Plantino, sino que se convirtió, dada su pertenencia al conjunto de los reinos de Carlos V y Felipe II, en la ciudad en que se editó el mayor número de libros en castellano fuera del territorio peninsular. Era, pues, hartamente convencional que un autor español, después de haber editado una obra de éxito en España, pretendiera reeditarla en Amberes en aras de una mayor difusión internacional.

De modo que a comienzos de la década de los cincuenta Gonzalo Pérez tenía en circulación dos versiones parciales diferentes en castellano de la *Odisea* de Homero, de entre mil y mil quinientos ejemplares cada una, conforme a la tirada habitual de libros de entretenimiento en la época: una, en la prestigiosa ciudad universitaria de Salamanca, en donde, alrededor de Aries de Barbosa y, sobre todo, de Hernán Núñez de Guzmán, había germinado y desarrollado la enseñanza del griego, y que a la sazón era el principal centro impresor de Castilla; la otra, en Amberes, importante centro comercial y cultural de la Europa del Norte. Solo le restaba Italia para completar el círculo del mercado editorial europeo vinculado a la Monarquía Hispánica. Lo que aconteció en 1553 por iniciativa de Alonso (o Alfonso) de Ulloa, en el taller de imprenta veneciano de Gabriel Gio-

lito de Ferrariis y sus hermanos, sin, aparentemente, la participación ni el empeño del secretario real, a quien va dedicada la impresión: *La Ulixea de Homero, repartida en XIII libros, traducida de griego en romance castellano por el señor Gonzalo Pérez*. Ulloa, que laboraba en la casa de Giolito de Ferrariis y sus hermanos como colaborador, agente literario, traductor y difusor de la cultura española en Italia, reprodujo textualmente la edición antuerpiense, pero adaptándola a las normas ortotipográficas de la imprenta veneciana.

Todo parece indicar que el texto corregido y enmendado de la edición parcial de Amberes formaba parte, en origen, del proyecto de la plenaria que Gonzalo Pérez había emprendido al reformar la *princeps* de Salamanca. Constituye un proceso natural: tras concluir la traducción de los primeros trece libros, al recomenzar con la empresa homérica, el secretario habría realizado primero un escrutinio de lo ya hecho con el designio de hilar con lo que faltaba por hacer y conferirle el mismo tono y estilo al conjunto. Hacia 1551 o comienzos de 1552 ya tenía acabada la traducción, completando la de los libros XIV-XXIV que faltaban. Sin que podamos determinar cómo se produjo la idea, de quién partió y por qué, Gonzalo Pérez le remitió a Juan Páez de Castro, afamado helenista y protegido suyo que estaba en ese momento asentado con el cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla, en Roma, en calidad de secretario, bibliotecario y de terciador en la contratación de amanuenses y expertos en localizar libros e impresos griegos, un manuscrito autógrafo de formato oblongo (140x207 mm), copiado a limpio y con escritura clara, compuesto por la portada y trescientos trece folios numerados, que contenía, como reza su título, cabalmente la traducción de *Los onze libros últimos dela Vlyxea de Homero*¹⁰. Sobre el cual, en los márgenes, raras veces en el interlineado, y subrayando el texto, Páez de Castro y, en bastante menor proporción, su patrono, hicieron numerosas correcciones e indicaciones, que afectan a versos sueltos o a un conjunto variable de versos, que el secretario, en la mayoría de las ocasiones, incorporó a la versión impresa de 1556, pero casi nunca de forma maquinaal o mecánica, sino adaptándolas a sus necesidades e imprimiéndoles su sabor. Una vez acabado el trabajo de supervisión, Páez de Castro hubo de reenviarle el manuscrito a su protector hacia finales de 1552 o principios de 1553. Antes de efectuar los cambios pertinentes y trasladarlos a su original personal de la traducción siguiendo las indicaciones que le habían aconsejado el helenista y el cardenal de Coria, Gonzalo Pérez releyó y trabajó sobre el texto copiado para la revisión, como así lo muestran los versos tachados de su mano y reescritos encima, e igualmente la ingente cantidad de versos que están reformados, rectificadas, eliminados y añadidos de su propia cosecha entre el manuscrito de Bolonia y la edición impresa de 1556. Al valorar el trabajo realizado por Páez de Castro, Gonzalo Pérez le convenció para que revisara asimismo los libros I-XIII, probablemente sobre una copia manuscrita de su original que difería tanto de la

¹⁰ Para una descripción pormenorizada del manuscrito, véase Guichard (2008: 530-537), quien lo descubrió en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, donde se custodia con la sig.: Ms 1831.

princeps de Salamanca como de la antuerpiense de 1550. Ello hubo de ser a lo largo de 1553 o, a mucho tardar, en 1554, habida cuenta de que, por la carta que Páez de Castro le remite de Bruselas a Inglaterra el último de mayo de 1555 –en la que explícitamente menciona “los xiii libros que faltaban” (*Epistolario*, núm. 46, 402)– se deduce que la operación de corrección por su parte estaba ya realizada. De hecho, la carta no es sino un estudio sobre el trasfondo político e ideológico de la *Odisea* que Gonzalo Pérez le había solicitado con el propósito de que le sirviera de justificación razonada para la conformación de la dedicatoria a Felipe de la *Ulixea* plenaria, que iba a publicar coincidiendo con su coronación como rey y de su propio nombramiento como secretario de Estado.

En efecto, Gonzalo Pérez, después de haber negociado los pormenores del contrato de impresión y de haber entregado el original de imprenta enmendado de su traducción plenaria de la *Odisea* a Juan Steelsio, redactó la dedicatoria prólogo a Felipe, ya en Bruselas, una vez que el príncipe, tras la abdicación de Carlos V, había sido proclamado rey, que el impresor integraría en la última fase de la estampación. El resultado es el de un texto profundamente reformado en lo que concierne a los treces primeros libros en relación con las dos ediciones parciales de 1550, y que asume, en los once finales, la mayoría de las sugerencias que le hicieron sus colaboradores, al tiempo que incorpora numerosas variantes de autor con respecto al manuscrito, conservado en la Biblioteca Universitaria de Bolonia, de *Los onze libros últimos dela Vlyxea de Homero*. Alrededor de catorce años le había llevado a Gonzalo Pérez completar la versión del poema épico de Homero; fue, visto está, un arduo proceso de elaboración, una auténtica odisea, cuya culminación hubo de colmarle de satisfacción y júbilo, tanto más por cuanto su publicación venía a coincidir con su nombramiento como Secretario de Estado de los asuntos de fuera de España. Y así lo hizo consignar en el título: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*.

Con todo, la *Ulixea* siguió siendo una preocupación y un empeño en la vida de su traductor. En los años inmediatamente posteriores a la publicación plenaria, Gonzalo Pérez procuró su publicación en Italia. Para ello, en primera instancia, se puso en contacto con Paulo Manuzio, al que escribió en 1558 conminándole a que editara el texto a través de la Academia de la Fama, y, más adelante, con Francisco Rampazeto, que sería quien finalmente reeditara la epopeya, en su oficina de Venecia, en 1562. Gonzalo Pérez corrigió de vuelta su traducción. Pero en esta ocasión no puso el texto patas arriba, como había hecho siempre en los casos precedentes –con la salvedad de la reimpresión veneciana de 1553, preparada por Alonso de Ulloa tal vez sin su participación–; no realizó una intervención tan concienzuda y sistemática como para erigirse en una renovada versión, se complació con efectuar una relectura atenta, minuciosa, línea a línea del poema, encaminada a solventar cuestiones de detalle, limar ciertos versos,

vigilar la métrica y cuidar la calidad estética del conjunto. Tal labor de pulimiento, que delata a una persona meticulosa proclive al continuo perfeccionamiento, mereció, en manifiesto contraste con la búsqueda de la fidelidad en la sentencia que orientó preferentemente las revisiones anteriores, figurar en la portada: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez. Nuevamente por él mismo revista y enmendada*.

Resulta llamativo que Gonzalo Pérez no intentara gestionar una edición de la *Ulixea* plenaria en los reinos hispánicos. Pero nadie mejor que él estaba al tanto de lo que se cocía en la Jefatura de Estado, el giro que estaba dando la política española en cuestiones de religión, circulación de ideas y libros, cultura y educación tras la firma de la paz de Augsburgo de 1555; así como el recelo, el prejuicio y la desconfianza que hacia el mudo clásico, singularmente el heleno, mostraba el Concilio de Trento, cuyas disposiciones eran ley en España. No en balde, el mismo año de 1559 el Papado y la Inquisición Española publicaban, respectivamente en enero y agosto, el *Index* inquisitorial general romano de Paulo IV y el *Catalogus* de Fernando de Valdés de libros prohibidos, que se ensañaban tanto con el legado pagano como con las corrientes progresistas de pensamiento difundidas por el humanismo. La caída en desgracia de próceres que él conocía bien, como Hurtado de Mendoza y el cardenal Bartolomé Carranza, aconsejaba obrar con suma cautela, tanto más tratándose de un hombre de su posición.

No deja de ser paradójico que el mismo texto que había sido concebido como complemento práctico de la educación humanista de corte erasmista del joven Felipe, que Calvete de Estrella y su equipo de preceptores había implantado en la escuela palatina tras su nombramiento de maestro de prestado en 1541, al cabo terminara siendo problemático por la política represiva e intolerante que el príncipe, disipado el sueño imperial, en 1551, tras la celebración de la Dieta de Augsburgo y coronado rey, en 1556, en Bruselas, había tomando para dirigir los destinos de la Monarquía Hispánica.

5. "HOMERO ES POETA PARA REYES"

Empero, aun en el inicio justo de su reinado Gonzalo Pérez no vaciló en dedicar su flamante traducción plenaria de la *Odisea* a su señor. A diferencia de la epístola dedicatoria de la edición príncipe de Salamanca, escrita hacia 1547 y luego reproducida en las ediciones parciales de Amberes de 1550 y de Venecia de 1553, en esta de comienzos de 1556 ya no se ofrece la traducción completa del poema de Odiseo como un manual de cortesanía y un *speculum principum*, sino como la constatación de que las virtudes reales que delinea Homero ("la veneración y culto de sus dioses y de su religión y sacrificios", "la justicia, de que este autor hace tanto caudal y la pone por tan principal virtud en los reyes", "el decir y tratar verdad", "la fortaleza", "la benignidad y clemencia", "la liberalidad", "la prudencia y buen gobierno de los súbditos", "la afabilidad con que V.M. trata,

y sufrimiento, y paciencia con que oye a sus súbditos” y “la sabiduría”) han encarnado en él. Y, “pues en V.M. se juntan todas las heroicas virtudes que Homero en un buen príncipe pinta”, qué mejor “que dedicar el mejor de los poetas al mejor de los príncipes que ha nacido” (*La Ulixea de Homero*, 133-137).

En los anaqueles de la “librería rica” de Felipe II, *La Ulixea de Homero* –vertida al castellano por el secretario que le enseñó los trazos de su firma personal– que comparece no es la de la edición veneciana definitiva de 1562, sino precisamente la de Amberes de 1556, cuando Homero podía aún ser un poeta digno de un rey católico.



TERCERA PARTE
LA NOVELA DE CERVANTES Y LA NOVELA PICARESCA

III.I. La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas

Decía Edward C. Riley (1998: CXXIX) que “hay escritores, hay críticos y hay escritores-críticos”, para concluir que “Cervantes fue uno de estos últimos”. Y efectivamente el malogrado cervantista, tal vez el principal investigador de su teoría de la novela¹, tenía sobrada razón. Cervantes, “raro inventor”, fue por encima de todo un estupendo forjador de mundos poéticos, tan libres y autónomos cuanto ambiguos e irónicos: “yo soy aquel que en la invención excede / a muchos”, aseguraba de sí en el *Viaje del parnaso* (IV, vv. 28-29). Mas era también un avezado lector, un competente conocedor de la literatura antigua y moderna, así de creación como de preceptiva, en latín, en italiano y en castellano. Sus textos, que mantienen un fecundo diálogo intertextual con la tradición heredada no menos que con las coordenadas literarias de su tiempo, así como sus personajes, siempre sedientos de ficción, lo corroboran con creces.

De suerte que en su obra se funden y confunden la historia y la poesía, se eliminan las fronteras que separan la vida y la literatura y se entreveran la teoría, la práctica y la reflexión literarias. Pero siempre desde el campo de la imaginación. Porque ciertamente nuestro autor no mostró interés alguno por compilar separadamente de la creación, y como elemento diegético de primer orden, sus muchos asertos diseminados a lo largo y ancho de su obra atinentes a la retórica, la estética, la poética y la historia de la literatura. Resulta imposible, por ello, discernir nítidamente si sus sorprendentes aciertos responden a una meditación, bien sobre el hecho literario, bien sobre su propio quehacer poético, bien sobre ambos factores a la vez. Pues lo que es evidente y significativo es que su intención no fue nunca la de conformar un recetario de doctrina literaria, sino, por el contrario, como “quien se atreve a salir con tantas invenciones a la plaza del mundo” (*Novelas ejemplares*, 16), la de abrir “un camino / por do la lengua castellana pueda / mostrar con propiedad un desatino” (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27), o, dicho con las palabras de uno de sus autores clásicos preferidos, Luciano de Samosata, contar “mentiras de todos los colores [“*pseúsmata poikíla*”] de modo convincente y verosímil” (*Relatos verídicos*, p. 179). Es decir: la de reivindicar un espacio privilegiado para la literatura como ficción, entretenimiento y conocimiento. Así, por caso, el licenciado Vidriera “admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias, porque de todas se sirve, de todas se adorna y pule, y saca a luz sus maravillosas obras, con

¹ Cf. Riley (1973, 1989, 2000: 80-91). Sobre los fundamentos poéticos de Cervantes véase igualmente Forcione (1970), Gilman (1993), Martínez Bonati (1995), Paz Gago (1995), Blasco (2005), Garrido Domínguez (2007), Pérez de León (2010).

que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla” (*Licenciado Vidriera*, p. 282).

Es así como, en efecto, y antes que nadie, mas naturalmente en coalescencia con su contexto inmediato, dominado por el éxito del *Guzmán de Alfarache* y por la eclosión de la novela helenística, entendida por la preceptiva neoaristotélica como épica amorosa en prosa, así como con una tradición que se remonta a *La Celestina* y el *Lazarillo*, a la *moria* erasmiana y al humanismo cristiano, Cervantes elaboró desde la praxis una idea de la literatura entendida como un proceso lúdico de conocimiento: una *mentira* que esconde una *verdad*, cuyas claves no son otras que la intersubjetividad, la heteroglosia, la narratividad, la autorreferencialidad, el humor y la intratextualidad.

La conciencia analítica de Cervantes, inseparable de su labor de creación imaginativa, lleva aparejada una portentosa consciencia genérica. Ya Vicente de los Ríos, en su excelente “Análisis del *Quijote*”, que sirvió de frontispicio a la edición del texto de la RAE de 1780, adivinaba con finura y agudeza que Cervantes en su máxima obra había fundido con verosimilitud dos tipos diferentes y aun contrapuestos de novela en una sola, que él denomina “épica burlesca” pero que finalmente ha dado en llamarse “novela moderna”². De forma que para Vicente de los Ríos Cervantes no sólo conocía la diferencia existente entre las dos grandes variantes de la prosa de ficción, el “romance” y la “novela”, sino también que, en función de la monomanía literaria del héroe, había encajado un libro de caballerías en el seno de una novela “realista”. Esto es, había caído en la cuenta de que Cervantes, de acuerdo con Riley (2000: 21), “no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos ‘novela’ y *romance*”³. Y, efectivamente, Cervantes, a lo largo de su carrera de escritor, jugó y experimentó con sendas modalidades narrativas, se aproximó ya a una, la *poesía*, para mudar a la otra, la *poética historia*, como bautizó Mateo Alemán a su *Guzmán de Alfarache* (1599-1604)⁴, si no es que las combinó en fructífera dialéctica.

De hecho, una de sus más relevantes punterías, a contrapelo del neoaristotelismo reinante, fue la de ganar para la novela el territorio de la inverosimilitud verosímil: “mostrar con propiedad un desatino”, porque, como escribirá siglos más tarde Thomas Mann, en su estupenda novela *Carlota en Weimar* (2006: 395), “sólo en el juego y en la ópera de magia está la salvación”. Cervantes descubrió

² “En la fábula de Cervantes —decía— cada aventura tiene dos aspectos muy distintos respecto al héroe y al lector. Éste no ve más que un suceso casual y ordinario en lo que para Don Quijote es una cosa rara y extraordinaria, que su imaginación le pinta con todos los colores de su locura (...). Así, en cada aventura hay por lo regular dos obstáculos y dos éxitos: uno efectivo en la realidad, y otro aparente en la aprensión de Don Quijote, y ambos naturales, deducidos de la acción, y verosímiles, sin embargo de ser opuestos” (Ríos, 2006: 282-283).

³ Cf. también su fundamental estudio Riley (2001a: 185-202). Vid. además, Sobejano (1978) y Gilman (1993: 15-58).

⁴ Véase Micó (1987: 25-56), Rodríguez (2001: 230-241), Ruffinatto (2000: 251-75).

que el principio poético de la verosimilitud no descansa en factores externos al texto, como tampoco en su comparación mimética con la realidad del lector, sino en una serie de estrategias y normas internas de la propia obra: la ironía, la infidencia, el distanciamiento, la ambigüedad, la gradación, el perspectivismo..., y, sobre todo, en un pacto de fe y confianza entre el escritor y el lector, entre el poder de persuasión del primero y la receptividad del segundo, que tensó al límite en el par *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros* y en el *Persiles*. De manera que los textos cervantinos en prosa, aun cuando se ajusten estrechamente a una región imaginativa específica, no pertenecen puntualmente a ninguna de ellas, dado que desbordan sus cauces genéricos. Esto es especialmente notorio tanto en el *Quijote* como en la *Novelas ejemplares*, conforme a su radical originalidad. Pero también, aunque en menor grado, en *La Galatea* y la *Historia septentrional*. Lo cual, desde luego, no significa que Cervantes no estuviera preocupado por la clasificación literaria y la definición de los distintos tipos y especies; antes bien, es una de sus obsesiones, tanto más cuanto que resplandece por ser un rastreador incansable y concienzudo de la génesis y evolución de todos ellos.

En efecto, Cervantes indagaba metadiscursivamente en sus textos tanto la historicidad de los géneros a los que se afilian como la de aquellos con los que se relacionan dialécticamente. Y eso es precisamente lo que analizaremos en las páginas que siguen. Primero en *La Galatea* y el *Persiles*, donde se escruta la génesis y evolución del módulo pastoril así como de la épica amorosa en prosa; haciendo especial énfasis en la autodiégesis de Periandro, por cuanto, a través de ella, el autor enjuicia críticamente la primera persona narrativa desde el relato de viajes. Después, tras la confrontación de la novela picaresca con la novela de Cervantes con el propósito de considerar la posición del autor frente a la poética común del género, se hace lo propio en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* respecto de los libros de caballerías y el género picaresco.

1. LA GALATEA Y LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

Cervantes se estrena en 1585 en el mundo de las letras de molde, como es sabido, con una novela pastoril, *La Galatea*, y se despide con una novela de amor y aventuras, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente en 1617. En realidad estos textos son las dos únicas incursiones de nuestro autor en el campo del “romance”, aun cuando algunas de las *Ejemplares* se alleguen a sus parámetros, dado que la novela corta por lo general entraña una ilusión óptica de realidad comprobable, consigna la vida en curso y la relatividad de la verdad. No deja de ser curioso que el cultivo de tales moldes genéricos por parte de Cervantes esté en una relación inversamente proporcional, descendente el bucolismo, ascendente el “romance” de tipo griego, por mucho que siguiera prometiéndole la continuación de *La Galatea* en los liminares de la *Historia septentrional*. Dado que después de haber escrito una novela pastoril ya no volvió a enfrascarse en el mundo de los pastores y sus cosas si no fue como episodio intercalado

en sus narraciones de largo aliento, como un lance aislado o como un proyecto de vida en ciernes. A la novela de amor y aventuras de corte helenística, por el contrario, le prestó atención primero como historia lateral, luego como el patrón morfológico dominante de algunas de sus novelas cortas, hasta desembocar, por fin, en su publicación como un texto de largo alcance. La razón de ello no es otra que la peculiar evolución que experimentaron los géneros nacidos en el Renacimiento español, de los que sólo la novela pastoril se convirtió en género rápidamente; mientras que los otros, la novela de tipo griego, la picaresca y la morisca, en cambio, hubieron de esperar hasta el ocaso del siglo y el amanecer del siguiente para alcanzar carta de naturaleza. De suerte que Cervantes escribió sus dos textos al calor del éxito de cada modalidad. Es decir, por ocasión, por competición y por vanguardia literaria: tres factores que serán claves en todas las publicaciones novelescas de Cervantes.

Como todo escritor que sigue un modelo, Cervantes conocía bien el género en que se adentraba tanto con *La Galatea* como con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Así las cosas, no es mucho que a la primera la tache de “libro de poesía”, debido a su característica mescolanza de prosa y verso, en el donoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, VI, 78), y a la otra como épica en prosa, “que la épica —concluye el Canónigo de Toledo— tan bien puede escribirse en prosa como en verso” (*Don Quijote*, I, XLVII, 504). Más relevante es que en el Prólogo a los curiosos lectores de su obra primeriza denominase “égloga” (*La Galatea*, p. 16) a la novela pastoril, pues eso significa que Cervantes estaba al tanto de que el género provenía en derecho de las *Bucólicas* (c. 37 a. C.) de Virgilio, al tiempo que rendía tributo a su poeta español preferido, Garcilaso de la Vega. Además, en el famoso escrutinio, Cervantes esbozaba por boca del cura el itinerario histórico-literario de la novela pastoril: no en vano sostenía que *La Diana* de Montemayor tenía “la honra de ser primero en semejantes libros” (*Don Quijote*, I, VI, 79), al que imita de manera interesada en el comienzo de su pastoral. Por otro lado, era sobradamente consciente, libros de poesía los ha llamado, de que era una modalidad “romancesca” o de realismo estilizado, como se echa de ver tanto en que el cura Pero Pérez diga que “son libros de entretenimiento sin perjuicio de terceros”, como, sobre todo, en la desmitificación que de ellos efectúa Berganza en *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, p. 555): “cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de ociosos, y no verdad alguna”⁵. Más aún: demostraba en la praxis que la cristalización de la novela pastoril se había ido fraguando en el seno de los libros de caballerías, a partir del tímido conato de bucolismo que supone la penitencia amorosa de Amadís, bajo el

⁵ Ya en el capítulo XXVII de la primera parte del Quijote, al escuchar el cura y el barbero, mientras esperaban a que Sancho sacara a su amo de las entrañas de la Sierra Morena, una voz que llegó a sus oídos atípica por su dulzura del lugar, comenta el narrador: “Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, mas son encarecimientos de poetas que verdades” (*Don Quijote*, I, XXVII, 279).

seudónimo de Beltenebros, en la Ínsola de la Peña Pobre, en el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, hasta lograr la mayoría de edad con el texto de Montemayor, al utilizar como subtexto la trama del *Amadís* en *La Galatea* (Muñoz Sánchez, 2004). Así como por el hecho de que una vez finiquitada la aventura caballeresca de don Quijote, tras su derrota en la marina de Barcelona a manos del Caballero de la Blanca Luna, Sancho, que se ha ido replegando a la fantasía de su señor, le proponga fingirse pastores. Tanto más cuanto que en uno de sus primeros ensayos dramáticos, *La casa de los celos*, conformaba su estructura sobre dos tramas paralelas, una caballeresca, la otra pastoril, que sin embargo confluían irónicamente en varios puntos. Conviene subrayar, por fin, que en *La Galatea* se produce un desplazamiento del “idealismo” genético del género hacia el ‘realismo’, en el punto y hora en que la historia, las convenciones sociopolíticas de la época y las tensiones entre los varios reinos peninsulares irrumpen con fuerza en el ámbito del mito, pues afectan dolorosamente a las pasiones de los pastores, que, obligados por las circunstancias, han de abandonar su esencia poética para adentrarse en el árido terreno de la realidad contingente.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional es el texto que el escritor complutense promocionó con mayor ahínco y entusiasmo, puesto que pensaba que sería la cumbre de su obra narrativa, aquella que le daría mayor fama y honra literarias. Es posible, y aun probable, que la primera manifestación del *Persiles*, si bien más como proyecto futuro que como realidad presente, fuera la descripción de la “novela ideal” que esboza el religioso toledano en el *Quijote*. Principalmente por la conclusión a la que llega de que la épica puede escribirse igualmente en prosa que en verso. Pues ese es, según la poética del escritor y la de su época, el género al que se adscribiría su postrera obra. Así, Cervantes, la primera vez que lo menciona, en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (pp. 19-20), subraya con provocación y desafío que su libro “se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”. Esto es: con el autor paradigmático de la novela helenística, quien, con su elegante *Historia etiópica*, había hecho y hacía (la traducción de Fernando de Mena de 1584 se reimprimió sucesivamente en 1614, 1615 y 1616) las delicias de los preceptistas, moralistas, escritores y público lector de entonces; al tiempo que había abierto, para la modernidad literaria, la senda por la cual reconducir el libro de entretenimiento entendido como épica amorosa en prosa. Y, efectivamente, como libro de entretenimiento es como denomina Cervantes al *Persiles* en los prolegómenos de la segunda parte del *Quijote* (p. 556): “el cual ha de ser — dice — o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad”. Lo cual no es más que una defensa a ultranza de la literatura como ficción, como “un engaño sin daño de barras”.

Esta vez, Cervantes no establece el canon de la novela de tipo griego, sino que, fuera de la mención a Heliodoro, lo silencia. Pero, a cambio, lo marca ejemplarmente a lo largo de su obra. Ello se debe a que, aparte de las *Etiópicas*, rivaliza elocuentemente a la sorda con *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega. Cervantes había leído seguro la *Selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras, de la que hay alguna reminiscencia en el desenlace del *Persiles* y antes, en algún que otro relato episódico; y tal vez el *Clareo y Florisea* de Reinoso, por aquello de la geografía insular, pese a que sólo tuvo su edición veneciana de 1552. Más allá del texto de Heliodoro, conoció la otra novela helenística, de las cinco conservadas, que se difundió en la Península durante los siglos XVI y XVII, a saber: el *Leucipa y Clitofonte* (siglo II) de Aquiles Tacio, del que, además de algún episodio aislado, como el conflicto inicial, y de algún detalle, como el truco amoroso de la abeja y el beso que emula en *Los baños de Argel*, Cervantes pudo tener en cuenta el tono cómico, a ratos casi paródico, la ironía, el realismo y la distancia con que Aquiles Tacio presenta lo narrado.

Es muy probable, por otro lado, que Cervantes notara que las aventuras sin cuento de los enamorados protagonistas de la novela griega podrían ser la alquitara en la que destilar el heroísmo de la épica clásica, que se había diluido en el sentimentalismo pasivo de la pareja, devolviéndole así al género parte de su grandeza prístina. No en balde enlazaba el género con Homero, o sea, se remontaba hasta el origen, cifrado en los aires novelescos que adoptaba la *Odisea*, cuya derivación hacia la narración de viajes y aventuras, antes del surgimiento de la novela helenística, sería proseguida por el alejandrino Apolonio de Rodas en *El viaje de los Argonautas* (siglo III a. C.) y, más tarde, por Virgilio en los seis primeros libros de la *Eneida* (17 a. C.). A la par que vinculaba, por medio del heroísmo, a la novela de tipo griego con la caballeresca, a la que venía a suplantarse como fórmula predominante. La hipótesis parece tornarse en evidencia en el excelente libro II del *Persiles*, cuando el héroe narra a un amplio auditorio sus peripecias marinas como capitán corsario, como nuevo caballero andante de los mares, en el palacio del rey Policarpo; en cuya isla ya había hecho muestra, en una detención previa, de sus extraordinarias dotes atléticas al imponerse claramente en cuantas pruebas conformaban sus fiestas lúdico-deportivas en honor de la elección del nuevo rey. Cervantes alude explícitamente a la *Eneida* de Virgilio al hacer decir de Sinforosa que es, por la huida de su amado, “otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba” (*Persiles*, II, XVII, 394). Pero igual y mayormente subyace la estancia de Odiseo en el reino de Feacia en todo el entramado narrativo que se monta en derredor de la isla y la corte. Resulta, además, que la extensa relación de Periandro, que morfológicamente está justificada como analepsis completiva del inicio *in medias res* de la trama y sancionada por el relato de Calasiris en la *Historia etiópica* de Heliodoro (libros II-V), tiene más que ver con la de Odiseo en la corte de Alcínoo (cantos IX-XII) que con

la de Eneas en la cartaginés de Dido (libros II-III), pues carece del hondo patetismo trágico de la narración del *pater* teucro, para derivar hacia los diversos tonos y múltiples escenarios del cuento de viajes y aventuras del de Ítaca (cf. Muñoz Sánchez, 2008: 208-213).

La narración de Periandro forma parte de la larga secuencia de relatos fantásticos de fabulosos viajes a lugares semilendarios o desconocidos, que pueden incluir el mundo supralunar y de ultratumba, y que son contados en primera persona por sus protagonistas, por la sencilla razón del “estuve allí, vi, oí y anoté”. Puesto que el viajero que viajó a tierras exóticas y vivió lances increíbles es el único capacitado para rememorarlos con la precisión, el rigor y el detalle necesarios, para que la apariencia cobre visos de verdad. Su pretendida historicidad así lo prescribe: quien protagoniza las aventuras es el mismo que las rememora, quien las hace discurso. Conque se produce una perfecta adecuación entre aventura, palabra y protagonista, que impide dudar de la veracidad de la narración. Le correspondió en suerte a Luciano, en sus *Relatos verídicos* (siglo II) —y, desde el diálogo, en el *Icaromenipo*—, ser el primero en poner en tela de juicio su supuesta verdad, así como decir que Homero había sido el precursor⁶. Con todo, la narración primopersonal siguió siendo la forma en que certificar las extraordinarias peripecias y las visitas al más allá; tal las aventuras de Sindbad el marino (noches 537-566), en *Las mil y una noches* (siglo IX), cuyos cuentistas expresan la misma fascinación que Luciano, su coterráneo, por las ficciones fantásticas; tal el viaje alegórico de Dante por el supramundo cristiano, en la *Commedia* (1304-1321). Sirvan de muestra estas palabras de Lázaro-atún a Vuestra Merced de que le quiere “dar cuenta de lo que nadie sino yo la puede dar, por ser yo solo el que lo vio, y el que de todos los otros juntos que allí estuvieron ninguno mejor que yo lo vi” (*Segunda parte del Lazarillo*, pp. 133-134), esto es, de sus andanzas subacuáticas. Cervantes, por el contrario, heredero de Luciano en este y en otros aspectos⁷, discutirá metaficcionalmente la autoridad del narrador intradieгético. Así, carente del soporte objetivo y omnisciente del narrador

⁶ “Su guía y maestro de semejante charlatanería es el Ulises de Homero — dice, que disertó ante la corte de Alcínoo acerca de vientos en esclavitud y de hombres de un ojo, caníbales y salvajes; y, además, de animales de múltiples cabezas y las transformaciones de sus compañeros a causa de los elixires: con múltiples relatos de ese género dejó maravilladas a gentes tan simples como los feacios” (Luciano, 1981: 180).

⁷ El magisterio de Luciano es discernible en aspectos cruciales para Cervantes como la defensa de la ficcionalidad (*pseûdos*) de la literatura, la burla, la parodia, el humor, la ironía y el dialogismo, aunque se desmarque diáfananamente de la veta satírica del escritor sirio. Cabe pensar, pues, que en el relato de Periandro oficien de intertexto los *Relatos verídicos*, dado que coinciden en varios puntos: así, la descripción del ejército de esquiadores por parte del héroe cervantino parece una reminiscencia de los “corchópodos” o los hombres de pies de corcho de que habla el yo narrativo de Luciano que se deslizan por el mar cual surfistas; en ambos cuentos se repite el tema del barco encallado en un mar de hielo, y la isla paradisíaca que sueña Periandro no es muy diferente de la isla de los bienaventurados de Luciano, a pesar de que las dos forman parte del acervo común de las comarcas utópicas.

extradieгético, dejará solo a Periandro para habérselas con un auditorio que ya no será tan crédulo como los “simples feacios” con Odiseo. De suerte que el narrador-personaje no sólo tendrá que ganarse la confianza de sus receptores internos o narratarios a través de sus dotes verbales, su capacidad de fabulación y su poder de persuasión, sino que podrá verse desautorizado por quien le escucha (o le lee). Estos dardos envenenados que Cervantes consigna de diferente forma en el auditorio múltiple que recibe el cuento de Periandro apuntan nítidamente a la primera persona narrativa, a la que pone en crisis, y trasvasan la veracidad del autor al receptor, que es, en consecuencia, quien tiene la última palabra sobre lo narrado: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere”, había expresado, en *Don Quijote* (II, XXIV, p. 738), el cronista moro Cide Hamete Benengeli sobre el descenso del héroe a la cueva de Montesinos⁸. Si en la *Historia septentrional* se enjuicia el relato autobiográfico del viajero, en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* —en los que ocurre tres cuartas partes de lo mismo: “yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta”, le dice el licenciado Peralta, su receptor interno, al alférez Campuzano, autor de *El coloquio*— se alude, sin embargo, a la novela picaresca. La cual, como se sabe, se articula sobre la autobiografía del pícaro, de la que emana su historicidad y la univocidad del punto de vista sobre la realidad. Cervantes es siempre uno y el mismo. Lo que sucede es que entre la supuesta verdad histórica de las fantasías del viajero y las correrías del pícaro media un factor determinante: el “realismo” o la ilusión de realidad. Es decir, mientras que las primeras se amparan en lo desconocido, las segundas parecen, por su cotidianidad, por su contemporaneidad espacio-temporal y por la correferencialidad entre autor y narrador, tan reales como la vida misma. Cervantes se opuso frontal y radicalmente a ambas y embistió contra ellas con su más fina ironía, sobre todo contra el nuevo género que nacía con el *Lazarillo*, pues era el que hacía de la pseudoautobiografía su marca genérica. Después de la crítica cervantina, los relatos extraordinarios insistirán en la primera persona, como sucede en *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift o en la extraña *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1836) de Edgar Allan Poe. Pero no se echará en saco roto su metacrítica, y así, por ejemplo, Henry James se servirá de unos recursos narrativos parejos a los que emplea Cervantes, como el uso sabio de la perspectiva, los filtros, la ambigüedad y la infidencia, en *The Turn of the Screw* (1898), sobre todo en el preámbulo que enmarca y que precede a la lectura del relato y en ese caminar de la institutriz por el filo de la realidad y la fantasía, de la impresión demencial y la visión fantasmagórica.

⁸ Y efectivamente, el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos y la resistencia de Sancho a creerle su cuento, frente a la confianza sin mácula del Primo, son, desde esta perspectiva, otra crítica más a la narración primopersonal, que ya ni siquiera halla fe en la palabra del caballero andante.

Es palmario, pues, que en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* Cervantes sondea implícitamente sus avatares genéricos desde la antigüedad clásica hasta sus días, los remoja y les da un nuevo impulso en aras de la modernidad. Ciertamente: la *Historia setentrional* —al igual que *La Galatea*— arrumba de la *poesía* a la *historia*, transita por el orbe del mito para arribar al cronotopo de la vida cotidiana. Tanto es así que al llegar a la anhelada meta de la novela, la ciudad de Roma, los peregrinos, Periandro, Auristela y compañía, se topan de bruces con un mundo ajeno a su condición novelesca: el de *La Celestina* (1499, 1502) y *La Lozana andaluza* (c. 1530).

2. LA NOVELA PICARESCA Y LA NOVELA DE CERVANTES

Las obras de Fernando de Rojas y de Francisco Delicado, que por su forma dialogada son antecedentes directos de *El coloquio de los perros*, habían devenido fundamentales en el desarrollo de la ficción en prosa áurea. Habían abierto las puertas a la realidad circundante y familiar como ámbito de la ficción, habían hecho trizas las normas del decoro al dar relevancia poética a seres de baja o nula condición social y habían infundido vida a personajes que, por primera vez en la literatura europea, eran dueños de sí y responsables de sus obras.

Pero la auténtica revolución no aconteció sino en los primeros años del medio siglo del Quinientos con la publicación de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en tanto que un pregonero de vinos vecino de Toledo contaba su desastrada vida, desde su vil nacimiento hasta “el día de hoy”, en que está en “prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” como marido cartujo, a un Vuestra Merced que había pedido “se le escriba y relate el caso muy por extenso” (*Lazarillo*, pp. 79, 80, 5). Nacía así la autobiografía literaria, en la que el hombre, Lázaro, se explica a sí mismo por medio del mundo y desde un punto de vista determinado: el famoso caso⁹, al que se van sumando todas las etapas de su existencia como mozo de muchos amos. Y lo hacía bajo la forma de una carta, que era el tradicional vehículo para contar las confesiones y las confidencias; una “epístola hablada” probablemente más próxima al género retórico demostrativo o epidíctico que al judicial, que no vendría a ser sino una especie de encomio paradójico de acento burlesco o una adoxografía de los cuernos (cf. Núñez Rivera, 2002).

El cuento de una vida, organizado desde una perspectiva tan única cuanto unipersonal y en una dirección señalada, pues, se presentaba en el mundo de unas letras dominadas por la narración de las hazañas heroicas y ejemplares, y suponía el primer conato de novela moderna, desde el realismo cómico y el relato corto. El *Lazarillo*, en función de su morfología epistolar, su talante petitorio-confesional o de relato de circunstancias es un diálogo a medias o parte de un

⁹ Sobre el caso, véase desde diversas posturas Rico (1989: 21-25), García de la Concha (1981: 15-91), Ruffinatto (2001: 62-86), Rey Hazas (2003: 39-69).

proceso de comunicación, habida cuenta de que el tan innominado como enigmático Vuestra Merced “escribe se le escriba”. Es por ello que Fernando Cabo Aseguinolaza (1992: 45-142) ha definido la autobiografía picaresca desde la perspectiva de su integración en una situación discursiva como “acto narrativo picaresco”¹⁰. Lo importante es que esta vida contada y armónicamente construida instituía el multiperspectivismo, impregnado de ironía y parodia, como clave esencial de su ética y de su estética, de su forma y de su fondo, que llevaba implícitas la polisemia y la ambigüedad semántica. Lo cual no quiere decir que haya un relativismo moral o un escepticismo absoluto por parte del anónimo autor, cuya intención parece diáfana y contraria a la resultante de la enunciación de su personaje-escritor, si no es de “tejas para abajo”, donde establece un enfrentamiento de perspectivas entre el destinador de la carta, su destinatario y el mundo, que ha de resolver el lector externo¹¹. Con todo, la máxima aportación del *Lazarillo*, aparte de su talante paródico-burlesco, estriba en la noción del tiempo como vivencia subjetiva e íntima del personaje novelesco¹².

A pesar del éxito inmediato del *Lazarillo* —que, como se sabe tuvo una inmediata continuación en 1555, con la *Segunda parte* anónima, que diversificaba el relato hacia la sátira lucianesca y el tratamiento irónico del “romance” —, nadie se atrevió a emular su ejemplo hasta que Mateo Alemán, que esperó al

¹⁰ “La configuración de la autobiografía de Lázaro, como inmersa en una situación independiente y anterior a ella sostiene Cabo Aseguinolaza (1992: 63) —, es la que define en general la autobiografía picaresca”, de suerte que “lo característico de la serie picaresca no es tanto que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que ésta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida”.

¹¹ Aldo Ruffinatto, en uso del concepto bajtiniano de la “palabra ajena”, advierte hasta tres voces diferentes en el discurso primopersonal de Lázaro: uno, la “palabra ajena”, es decir, la palabra de los demás —del mundo— que se cuela, entretejida, en el relato del personaje-narrador; dos, la voz de Lázaro ironizando y parodiando la “palabra ajena”; y tres, la voz del autor anónimo, ocultada y disimulada en el discurso del pícaro narrador, que ironiza y parodia al yo narrado. La fórmula resultante sería: “palabra ajena *vs* palabra del narrador *vs* palabra del autor”. Es así como existen dos niveles de parodias en el *Lazarillo*: “por un lado, el nivel de la palabra del narrador (parodia del primer grado), y, por otro, el nivel de la palabra del autor (parodia de segundo grado)”. Conclusión: “la parodia dialéctica que [...] ha engendrado el *Quijote* y, con él, lo que suele llamarse “novela moderna”, esta misma parodia encuentra en el *Lazarillo* un primer espacio operativo, sea por lo que refiere al proceso de generación del texto, sea por lo que atañe a los elementos básicos para el nacimiento y desarrollo de la novela picaresca” (2000: 259-263 y 316-339, y 2001: 45-62).

¹² Thomas Mann ponía en boca de Goethe esta reflexión que ilustra la genial contribución del anónimo: “Y esto es una permanencia vacía, sobrevivir en el tiempo exterior, sin el interno, sin biografía [...]. Vacuo y aburrido hasta la muerte, querido mío, es todo ser que se mantiene en el tiempo en lugar de llevar el tiempo en sí mismo y crear su propio tiempo [...], de modo que fueran una y la misma cosa el devenir y el ser, el obrar y la obra, el pasado y el presente” (*Carlota en Weimar*, p. 405).

fallecimiento de Felipe II, publicó en 1599 la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*¹³, ocasionando un enorme revuelo en el incipiente mercado del libro y dominando abrumadoramente el panorama de la ficción en prosa del momento¹⁴.

La novela de Mateo Alemán, de una admirable perfección morfológica, no se constituía sin más en una servil continuación genética y genérica del *Lazarillo*, sino que lo readaptaba profundamente conforme a sus intereses creadores e ideológicos. Mantenía la autobiografía articulada desde un punto de vista como eje del relato, pero ocultando la situación narrativa. Reducía, sin eliminar, la ambigüedad, la ironía y la pluralidad de significados en aras de una visión monocorde de la realidad emanada de la compleja interioridad del pícaro: la atalaya

¹³ Conviene recordar que antes que la *Primera parte del Guzmán*, el *Lazarillo* fue mencionado y, en parte, emulado por *El Diálogo intitulado el Capón* de Narváez de Velilla, sobre todo en la autodiégesis de Velasquillo, que, entre otros, tiene por amo a “un cura capón, que sin duda debió de ser pupilo del clérigo de Maqueda a quien sirvió Lazarillo de Tormes” (1993: 84; y antes hay referencias explícitas en las pp. 73 y 83). Véase Asensio (2005: 133-148, esp. pp. 140-148). Pero es que, en el cambio de siglo, y tras la edición expurgada del *Lazarillo* (1573), lo picaresco se respiraba en el ambiente. Así lo certifican piezas teatrales de Lope como *El caballero del milagro*, *El rufián Cas-trucho*, *El anzuelo de Fenisa* y *El caballero de Illescas*, todas fechadas entre 1593 y 1606, que Joan Oleza (1991) no ha dudado en denominar “comedias de pícaros”. A ellas se puede sumar el acto I de *El rufián dichoso* de Cervantes, que quizá se escribió por esas mismas calendas.

¹⁴ A pesar de que abordo el *Guzmán* en conjunto, conviene subrayar que no fue publicado unitariamente, sino en dos partes separadas por un hiato temporal de cinco años. Ello comporta que la *Primera parte* se presente no como un libro cerrado sino abierto, en el que, más allá del deseo de contar su vida (I, I, 1), tal vez para acallar las voces de los murmuradores y por su afán reformista, ignoramos por qué escribe Guzmán. En efecto, Mateo Alemán dice, en la “Declaración para el entendimiento deste libro”, que Guzmán “escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocio de la galera” (1987: I, 113). Pero, como se ve, no menciona la conversión como piedra angular por la cual Guzmán toma la pluma y escribe la historia de su vida. Sólo al comienzo de la segunda parte menciona el yo narrador el arrepentimiento y denomina a su discurso confesión general: “Hice cuenta con el almohada, pareciéndome, como es verdad, que siempre la prudente consideración engendra dichosos acaecimientos; y de acelerarse las cosas nacieron sucesos infelices y varios, de que vino a resultar el triste arrepentimiento... Digo –si quieres oírlo– que aquesta confesión general...” (1987: II, II, I, 40 y 42). Al tiempo que el autor comenta que la pretensión de su historia no fue sino “descubrir –como atalaya– toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios un hombre perfecto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas, puesto en galera por curullero della” (1987: II, 22). Por otro lado, fue la *Primera parte* la que obtuvo un extraordinario éxito de ventas, alcanzando, entre legales y piratas, hasta veintidós ediciones entre 1599 y 1604; la *Atalaya de la vida humana* alcanzó solamente cinco entre 1604 y 1605, para desaparecer del mercado hasta 1615 (primera edición conjunta) tal vez por la irrupción de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Con ello quiero significar que no fue el *Guzmán* en conjunto ni la *Atalaya* sino la *Primera parte* la referencia textual con que trabajaron y frente a la que reaccionaron Luján de Sayavedra, Gregorio González y López de Úbeda. Lo mismo Cervantes para la elaboración del *Quijote* de 1605 y la primera versión de *Rinconete y Cortadillo*; pero no para la de *El casamiento* y *El coloquio*.

desde la cual el yo narrador, escarmentado, en búsqueda de la perfección ética y en disconformidad ideológica con su vida pasada, adoctrina al lector sobre la condición humana y la necesidad de una reforma sociomoral del hombre. Mateo Alemán quebrantaba el pacto autobiográfico del anónimo quinientista y de su continuador de Amberes, basado textualmente en la identidad de autor, narrador y personaje, al disociar nítidamente al autor empírico del yo narrador, acentuando con ello el talante marcadamente ficcional de la autobiografía; cuya práctica se haría norma en la serie picaresca, fuera del *Estebanillo González* (1646). Asimismo, modificaba notablemente al receptor ficticio de la autobiografía de Lázaro, el Vuestra Merced, para que su pícaro dialogara directamente, más bien monologase en atención a, tanto con un narratario polivalente y plurivocal no identificado, como consigo mismo en sostenida reflexión e introspección, desdoblándose en locutor y alocutorio.

El escritor sevillano, preocupado por el mensaje y su eficacia, ponía sobre el tapete la autodiégesis espiritual del hombre, ser imperfecto y perverso, en contacto con una sociedad vil, desde el pecado original en que fue concebido hasta su supuesta contrición y conversión moral, desde las que echa la vista atrás. Palabras y actos, consejas y consejos, conforman así el entramado, la contextura de la autobiografía, de tal suerte “que la vida narrada, naturalmente a posteriori, esté concebida a priori como ejemplo de desengaño” (Blanco Aguinaga, 1957: 326). Mientras tanto, así se llega a la iluminación, Guzmán, en uso del libre albedrío, se balancea entre la maldad y la virtud, para siempre caer y retornar al vicio y a la mala conciencia que lo acompaña. Una suerte de desgarró íntimo que informa el texto en unión inextricable de lo humano, lo estilístico y lo ideológico que va “de la definición a lo definido”. No en vano, Mateo Alemán redactó, para el pórtico de su *Guzmán*, una intencionada aserción titulada “Declaración para el entendimiento deste libro”, a seguida de dos prólogos, uno al vulgo ignorante y otro al discreto lector, como fórmula en la que encapsular el significado y el sentido de su novela. Pues su propósito, ético a la vez que estético, no consistió sino en imbricar el provecho y el deleite, el humor de la autobiografía de Lázaro y la dignidad moral de la autodiégesis de san Agustín. No obstante su fin doctrinal, conviene señalar que se termina por imponer en el *Guzmán* una “contrienda” de pareceres (“o te digo verdades o mentiras”), tanto, que uno puede dudar de la sinceridad de la palabra del pícaro¹⁵ y más aún de que esté en disposición de la verdad en razón a la superioridad moral que deriva de la conversión (“que quien una vez ha sido malo —sentenciaba Guzmán sobre la conversión de su padre—, siempre se presume sello en aquel género de maldad”).

¹⁵ Claudio Guillén (1985: 182), con su habitual perspicacia crítica, argüía que “la autobiografía del pícaro no es como cualquier otra, puesto que evoca las antiguas aporías de Crisipo el Estoico (Epiménedes el Cretense afirma que todos los cretenses mienten, etc.): la novela picaresca es la confesión de un embustero”.

Mateo Alemán, además, convertía al protagonista del anónimo en un pícaro con todas las de la ley, hacía de Guzmán un disidente y un delincuente ocasional que bordea la marginalidad en el seno de la sociedad. Al mismo tiempo que le hacía relacionarse con un estrato humano y un cuerpo social más amplio que el de Lázaro, que engloba a todos los estamentos, incluidos el alto clero y la nobleza, cuya ideología e idiosincrasia representan el cardenal y el embajador francés; y que está en sintonía con sus mayores aspiraciones (“quise hacerme de los godos”). E, igual de importante, extendía y ampliaba el *Lazarillo* en su aspecto y en su contenido hasta imprimirle la forma de una narración de largo recorrido. En efecto, “todo es exuberancia, derroche y proliferación en el Guzmán de Alfarache y su alrededor” (Guillén, 2002: 65): así, a las consejas y los consejos se les une todo tipo de digresiones, novelas sueltas y cuentos, anécdotas y chascarrillos, dichos y sentencias... y mil zarandajas más, porque, como advierte el mismo autor, “en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos los gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan” (*Guzmán de Alfarache*, I, p. 94).

Había nacido, por consiguiente, la gran novela barroca, y, en comunión con el *Lazarillo*, la prescripción del género “novela picaresca”. A seguida del *Guzmán*, y a su rebufa, se escribieron en los años siguientes, ya como emulación, ya como respuesta, tres novelas picarescas, que constituyen su fase de institucionalización: *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602) de Juan Martí, *El gaitán Onofre* (1604) de Gregorio González y *La pícara Justina* (1605) de López de Úbeda; a las que hay que sumar las ediciones del nuevo *Lazarillo castigado* que publica Luis Sánchez a costa de Juan Berillo.

En esta apoteosis de lo picaresco un escritor, castigado por el tiempo pero sin cuentas que ajustar, tiene la feliz idea de hacerse personaje de ficción del libro que está escribiendo para adquirirlo por acaso en un mercado toledano. Dice J. C. Rodríguez (2003: 151-152) que

El escritor que compró su propio libro nos está configurando verdaderamente la nueva imagen del escritor (...). Pues está claro que al comprar su propio libro, lo que Cervantes nos está vendiendo es la expresión de su propia alma (o *mens* o “inteligencia”) viva y únicamente suya. Ya no depende (su “alma” o su *mens*) de ninguna relación con ningún señor o con ningún vasallaje feudal: *es libre*. De ahí la importancia de categorías como las de *invención* u *originalidad*.

Azar, libertad, invención, originalidad no constituyen sino lo que Cervantes presenta como mercadería al mundo con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Un texto que carece de antecedentes previos, por más que se inserte en la cadena que va de *La Celestina* al *Guzmán*, y que no tuvo sucesores hasta el siglo XVIII inglés; pero que, en cambio, hubo de luchar a brazo partido con la novela picaresca para ser. Y bien que lo consiguió, puesto que su impresión en 1605

trajo consigo el ocaso editorial del género, incluida la novela de Alemán. Hasta que, a continuación de la publicación de *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, volviera a irrumpir con renovado ímpetu alrededor de los años veinte del siglo XVII, con obras tales como el *Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619) de Carlos García, la *Segunda parte del Lazarillo* (1620) de Juan de Luna, *Lazarillo de Manzanares* (1620) de Cortés de Tolosa, *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de Alcalá Yáñez y *La vida del Buscón* (1626, ms. circa 1620) de Francisco de Quevedo.

Joaquín Casaldueiro, precursor de no pocos aspectos del cervantismo crítico, dejó escrito que “quizá nadie leyó al *Guzmán* con más atención que Cervantes, el cual «se separó» por completo del mundo picaresco, que juzgaba tan unilateral como el renacentista” (*apud* Castro, 2002b: 82-83, n. 47). Mucho se ha escrito desde entonces en torno a la relación de Cervantes con Mateo Alemán y con la picaresca en general. Claudio Guillén (1988: 197-211), sin ir más lejos, en su importante artículo sobre el descubrimiento del género picaresco, constataba que Cervantes, al poner en boca de Ginés de Pasamonte aquello de “mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribiesen”, era, si no el primero en fusionar la anónima novelita con el *Guzmán*, sí en formular el concepto de género picaresco; cuya respuesta más contundente, en especial a la novela de Alemán, más que en el *Quijote*, se cifraba en *El coloquio de los perros*¹⁶. Unos años antes, en 1957, Carlos Blanco Aguinaga (1957) publicaba su estudio sobre la diferencia radical que separa el “realismo” cervantino del picaresco. En él confrontaba al *Guzmán* precisamente con *El coloquio de los perros*, y también con *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*, mas no con *Don Quijote*. Sin embargo, su conclusión era extensible a él tanto como al resto de la producción cervantina, por cuanto, frente a la visión monocorde, desengañada, trascendental, cerrada, pesimista y dogmática de Alemán, el complutense conformaba un mundo sin horizontes, abierto y flexible, repleto de vida, en el que los personajes no son sometidos a proceso, sino que se están haciendo a su albedrío y según dictan las circunstancias. El artículo de Blanco Aguinaga se convirtió rápidamente en un pozo sin fondo para el cervantismo, así como para los estudiosos de la picaresca, especialmente para el propio Guillén, Lázaro Carreter y Francisco Rico. Américo Castro, que en *El pensamiento de Cervantes* (1925) ya había analizado la relación dialógica de la novela picaresca, de la que separaba el *Lazarillo* aun siendo su precursor, de la novela cervantina, hizo suya

¹⁶ Empero, Guillén (1985: 147), al socaire de su aproximación a la genología desde una perspectiva estructural’ (“el género se ha considerado no como un elemento aislado sino como parte de un conjunto. Es decir, de un conjunto de opciones, de alternativas, de interrelaciones”) y de su noción de “contragénere”, expuesta por primera vez en *Literature as System* (1971), matizaba que “hay géneros que son contragéneros; u obras cuyo origen es contragenérico. La protonovela de Cervantes es en parte una respuesta a la narración picaresca, que el *Quijote* y varias “novelas ejemplares” procuran dejar atrás”.

tal tesis, y, en *Cervantes y los casticismos españoles* (1966), encaraba a Cervantes con Alemán, pero esta vez con el *Quijote* en mano (“el *Guzmán* y el *Quijote* han de ser concordados con ellos mismos antes que con nada exterior a ellos”), porque, según decía, “Cervantes ha introducido una nueva dimensión en la literatura [con *Don Quijote*], la de trazarse la figura imaginada su propia vía, enfrentándose en tácita polémica con el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán” (Castro, 2002b: 75 y 79. Véase también 2002a: 213-221 y 423-458). Fernando Lázaro Carreter, en su fundamental ensayo de finales de los años sesenta “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, no sólo sostenía que “la oposición más neta al *Guzmán* y, con ella, al género que nacía, fue [...] la de Cervantes”, en tanto en cuanto “advirtió con perspicuidad genial las cuatro amenazas que el *Guzmán* implicaba contra el arte de narrar: el relato inorgánico, la monotonía del héroe, la moralización, y la imposición al lector de una sentencia definitiva sobre el mundo”; igual de importante fue su dictamen de que “trató de pícaros, pero no escribió picaresca porque se opuso a su poética punto por punto” (Lázaro Carreter, 1978: 195-229, esp. pp. 226-228). No es mucho, pues, que unos años después, Marcel Bataillon (1973: 232) sostuviera la idea seminal de que “mejor tal vez que las reticencias ante la creación lopesca y la crítica del mundo fabuloso de las caballerías, la actitud explícita de Cervantes ante la picaresca determina el eje de su relación con la literatura de su tiempo y la conciencia que tuvo de su propio valor”. Fue obra de Gonzalo Sobejano (1976-1977) no el enfrentar a los dos novelistas, sino el ponerlos a dialogar en su revelador ensayo “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”. Poco después Edward C. Riley (1981: 11), en un importante trabajo sobre la cuestión del género en Cervantes, dijo, con su cautela habitual, que “es probable que, en cierto sentido, y hasta cierto punto, el *Quijote* fuera respuesta a Alemán”; una idea mantenida en trabajos suyos posteriores, si bien matizada y sin caer nunca en excesos. Francisco Márquez Villanueva, en “La interacción Alemán-Cervantes”, defendía una relación de ida y vuelta entre el escritor del *Guzmán* y el de *Don Quijote*, y, aunque centraba su comparación en la vinculación contestataria de *El coloquio de los perros* con el *Pícaro*, lo cierto es que venía a decir que “toda su obra novelística posterior a *La Galatea* se halla marcada más o menos de cerca por la meditación de aquella ruptura [la que suponía el nacimiento del “yo” picaresco] y de su propio papel o espacio de maniobra en la periferia de la misma” (1995: 151). Como colofón del estudio de las relaciones vitales y escriturales del sevillano y el complutense, así como suma de sus análisis de la novela picaresca y de Cervantes, ha de entenderse el trabajo de Antonio Rey Hazas, “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes” (2002), en cuanto recoge y critica lo anteriormente dicho sobre el tema, a la par que enfrenta la novela de Alemán, sucesivamente, a *Rinconete y Cortadillo*, *Don Quijote* y *El coloquio de los perros*; para concluir con la idea de la oposición y con la de que la obra de Cervantes, en

adelante de la publicación del *Guzmán*, se ve tácita e indudablemente influenciada por él.

Es necesario destacar que en este sucinto repaso bibliográfico sobre Alemán y Cervantes nos hemos dejado en el tintero ensayos tan importantes como los de Alban K. Forcione (1984), Joseph V. Rikapito (1985), Agustín Redondo (2005), Edwin Williamson (1991), Stanislav Zimic (1996), Monique Joly (1999), Jorge García López (1999), Edmond Cros (2002 y 2005), Mercedes Blanco (2007a) y Katharina Niemeyer y Klaus Meyer-Minnemann (2008), entre otros, que tratan o bordean el asunto en cuestión desde distintas perspectivas y alcances; pero con la convicción de que los textos de Alemán y Cervantes entablan un diálogo contradictorio, conflictivo y constructivo del que nace la novela moderna.

Por otro lado, hay que tener en cuenta por su repercusión el artículo de Gonzalo Sobejano de 1975, “El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes”, y ello porque no sólo aduce motivos por los que incluir la última de las *Ejemplares* en el canon picaresco, a tenor del criterio expuesto para la comprensión del género por Lázaro Carreter, sino también por la revisión que efectúa del caso del *Lazarillo*, puesto que anticipa otras lecturas posteriores, como las de Víctor García de la Concha y Antonio Rey Hazas, que inciden más en el *cursum honorum* que el *ménage à trois* como motivo por el cual Lázaro expone por extenso su vida a Vuestra Merced. Como también el de J. B. Avallé-Arce, “Cervantes entre pícaros”, así porque repasa las aproximaciones cervantinas a la picaresca en duelo con Alemán, como sobre todo porque arguye con perspicacia que quizá “Cervantes no vio la picaresca como un género acabado, sino como algo decididamente haciéndose. La poética del *Guzmán* no era para él una preceptiva, sino una opción: nada estaba finiquitado, todo estaba *in fieri* (...); la consagración de la forma guzmaniana fue una labor cumulativa, y en ella no participó Cervantes. Él llevó adelante sus propias aproximaciones y acosos a un género todavía abierto a sugerencias” (1990: 600). Lo que de algún modo viene a coincidir con la concepción de la novela picaresca como la construcción de un género en proceso de desarrollo sobre la base de unos rasgos diferenciales, desde su prescripción, establecida por la imbricación formal del *Lazarillo* y el *Guzmán*, hasta su agostamiento con el *Estebanillo González* (1646).

Es mi opinión que Cervantes no escribió nunca una novela picaresca. Por lo menos no de forma estereotipada, según los parámetros formales y temáticos fijados por el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero sí meditó y reparó con hondura en los postulados que la informan. Ninguno de sus textos narrativos se construye sobre la autobiografía ficcional de un pícaro, sino siempre sobre la de un narrador extra y heterodiegético, aunque sea solamente para presentar a un narrador intra y homodiegético, como sucede en *El casamiento engañoso*¹⁷. Para Cervantes la

¹⁷ Bien es verdad que hay textos de la serie picaresca que no se configuran sobre un relato autobiográfico, sino que este aparece enmarcado, como es el caso de *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo y la *Vida de don Gregorio Guadaña*, insertada en *El siglo pitagórico* (1644) de Antonio

primera persona, a causa de su visión sesgada y unívoca, puede falsear y silenciar la realidad, por lo que intrínsecamente es indigna de confianza, máxime si se trata de la de un pícaro. Cuando no equivocarla fatalmente, cual le ocurre, por ejemplo, a Cardenio, que hubiera muerto desesperado si por obra del azar (o de don Quijote) no se hubiera topado con Dorotea en Sierra Morena, quien le informa sin querer de lo que realmente acaeció en la boda de don Fernando con Luscinda. Además, como critica Ginés de Pasamonte, la autobiografía resulta imposible por incompleta, aun cuando se articule sobre un principio escogido, pues ha de basarse en un criterio de selección, y no puede desentrañar el meollo de una vida que sólo cobra sentido desde el vértice de la muerte, lo cual refuerza su inverosimilitud. Añádase que las narraciones cervantinas fluyen, no en corriente alterna del pasado al presente y del presente al pasado, sino del presente al futuro, lo cual comporta la apertura a lo desconocido que, en su incertidumbre, permite la mutación del carácter y el quiebro inesperado.

Tampoco ninguna de sus obras se edifica alrededor de la figura de un pícaro y su trayectoria vital. No se ajusta ciertamente a la convención picaresca en el origen vil del héroe, pues ninguno de sus personajes apicarados la manifiesta claramente. Ni por la soledad, pues el “solo soy” que aprende a las primeras de cambio *Lazarillo*, y el “pensar cómo me sepa valer” no tienen paralelo en las novelas de Cervantes que, a excepción de *El licenciado Vidriera*, se cimientan en derredor de una pareja. Ni por el consabido afán de medro que caracteriza al pícaro tanto como al género, por cuanto “elegir la novela picaresca significa (...) tratar el tema de la posibilidad o imposibilidad de ascenso social en la España del Siglo de Oro” (Rey Hazas, 2003: 21). Ni por su insuficiencia sentimental, esa desconfianza para con el otro, que expresa repetidamente Guzmán, pues “a mí me parece que son todos los hombres como yo, flacos, fáciles, con pasiones naturales y aun estrañas”, cuya razón es inoperante en el mundo cervantino, donde todos sus moradores, para bien o para mal, aman y hacen amigos, se arriesgan a romper las barreras sociales, lingüísticas y de todo tipo que los separan.

Cervantes, por otro lado, no escribió nunca una novela sustentada en el esquema Individuo problemático-Realidad degradada, sino más bien en el choque brutal entre Ilusión y Realidad; pese a que *El coloquio de los perros* dibuje un panorama social en el que campea el vicio, la maldad y la apariencia, que a la postre se subsume en la lección humanista de que “la virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale (*Novelas ejemplares*, p. 623). A contrapelo de los personajes de la picaresca, los de Cervantes no toman la pluma para mudar su vida en discurso literario, sino la literatura en una extensión de

Enríquez; o subsumido completamente en un relato autorial, como en las novelas de Castillo Solórzano, *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). Ensayos todos posteriores a Cervantes, salvo *La hija de Celestina* y su reescritura, *La ingeniosa Elena* (1614).

la vida, en una vivencia, y cuando refieren sus experiencias pasadas se sirven de la oralidad, nunca de la escritura¹⁸. De hecho, el más excelso escritor de su obra, el alférez Campuzano, no escribe su historia matrimonial, que le cuenta verbalmente a su amigo el licenciado Peralta, sino que lo que pone en caracteres es una obra de invención, *El coloquio de los perros*, en la que, de forma implícita, establece el itinerario histórico-genérico de la picaresca, desde la más rancia antigüedad hasta su presente; al mismo tiempo que desenmascara sus principios poéticos y los trasciende en una nueva forma de novelar: la narración calidoscópica. Mas el caso egregio es el de Alonso Quijano que, en vez de continuar el *Belianís*, como “muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma, y dalle fin al pie de la letra”, “vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante” (*Don Quijote*, I, I, pp. 35 y 36), vale decir, hacer de su vida una obra de arte. Hay, por fin, un motivo más por el que Cervantes no se enfrascó en la aventura literaria de la picaresca: se trata de su visión satírica del mundo, o mejor de la intencionalidad satírico-crítica que la anima, en tanto es contraria a su pensamiento, pues, para él ni el murmurar es filosofar ni le vale el humor cáustico como expresión cínicamente desoladora de la depravación humana (cf. Close, 1990 y 2007)¹⁹. Cervantes, como señaló Riley (2001c: 238): “como hombre, sabía muy bien lo que significaba sentirse cínico. Pero como escritor sabía como convertir hasta las experiencias dolorosas en arte y, con ello, trascenderlas”.

Comparto, asimismo, la tesis de que Cervantes no dejara de pensar nunca en el *Guzmán* en los años inmediatamente posteriores a la publicación de sus dos partes, como lo atestiguan el *Quijote* de 1605, sobre todo por el encuentro del caballero con Ginés de Pasamonte, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Pero me parece excesivo pensar que dominara toda su obra posterior a *La Galatea* o que ejerciera sobre él una suerte de amor/odio arrastrada hasta el final de sus días. Pues la segunda parte del *Quijote* no depende y emana, según viera Américo Castro, sino de la primera, y, en todo caso, si apunta a algún texto específico, ese es el *Quijote* espurio (1614) de Avellaneda. Ni siquiera cabe pensar que la erradicación en la segunda parte de las novelas sueltas y pegadizas sea una respuesta tácita al uso abrumador de la digresión narrativa en el *Guzmán*, pues la “variedad en la unidad” era la clave morfológica de la teoría y la práctica literarias de su tiempo. Más bien, como se

¹⁸ Hay pícaros, cierto, que no escriben su vida: la cuentan en una situación comunicativa, como sucede en *Marcos de Obregón* y en *Alonso, mozo de muchos amos*; y, desde otro ángulo, con la relación de Elena a Montúfar, en *La hija de Celestina*. Lo cual tal vez se deba a una influencia suya. En cualquier caso, recuérdese que Gonzalo Sobejano analizó la “locuacidad crítica” de los pícaros en “Un perfil de la novela picaresca: el pícaro hablador”, (Sobejano, 1972-1975: 467-485). A tal propósito, son fundamentales las rectificaciones de F. Cabo Aseguinolaza (1992: 74-107).

¹⁹ Sobre el humor como rasgo caracterizador de la picaresca, vid. Roncero López (2010).

declara explícita y metaficcionalmente en los capítulos III y XLIV del *Quijote* de 1615, se trata de una evolución personal de Cervantes, que estriba en su meditación sobre el arte de hacer novelas. Máxime cuando no elimina ni la digresión episódica, pero emanada de la acción central, ni la ideológica, que se refuerza espectacularmente con la plurivocidad autorial, tanto en la segunda parte del *Quijote* como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ambas obras no dejan de tener un elevado número de intrigas secundarias que completan y complementan la trama medular allí donde ella no puede llegar por mor de sus características, así como de comentarios metaficcionales que versan sobre factores que se concentran en la naturaleza literaria de la propia novela. En conjunto, las *Ejemplares* tampoco remiten al *Guzmán*, en cuanto que la intención de Cervantes es presentar a la república de las letras una colección de cuentos, doce laberintos, doce experimentos, que sean originales y “no imitadas ni hurtadas” ni “traducidas de lenguas extranjeras”; inclasificables además, genéricamente, pues, como ha visto Peter Dunn (1973: 93), “en las *Novelas ejemplares* no hay ni novelas picarescas ni verdaderas novelas de aventuras”. Y, desde luego, la *Historia septentrional* pertenece a otra esfera de la imaginación o mundo posible radicalmente dispar del picaresco, el de la épica amorosa en prosa, que, no lo olvidemos, también domina el panorama literario del momento, tanto, que se convertirá en la vanguardia de la prosa de ficción española y europea, sobre todo francesa, a lo largo del siglo XVII; por lo que la impronta del *Guzmán*, más allá de ciertas reminiscencias, pasajes o episodios aislados, es inoperante o nula en el conjunto de su génesis y evolución.

Con todo, Cervantes hubo de aprender no poco del *Guzmán*, especialmente en lo relativo a la creación y conformación de un texto narrativo extenso concebido como una “ficción cómica” o un “poema cómico en prosa”, contrario a la práctica del “romance”, multiforme y pluritemático. Mas también, y no en menor medida, del *Lazarillo*, obra con la que del mismo modo compite, a pesar de que fuera ya un texto viejo para 1605, pero que sin embargo estaba de máxima actualidad, en función de la revalorización editorial de la edición castigada de Velasco entre 1573 y 1595, y, al arrimo del éxito del *Guzmán*, desde 1599 de la publicada en la imprenta de Luis Sánchez, objeto de nuevos expurgos. Cervantes, aunque tal vez la conocía de antes, (re)leyó con profundidad, deleite, provecho y deslumbramiento la anónima novelita probablemente a finales de la década de los ochenta o ya en la de los noventa. De ella tomó, para llevarlo a cotas insospechadas, el perspectivismo, la ironía, la parodia, la distancia autorial sobre el enunciado, la relación emisor-receptor internos, los “blancos” o los “silencios” semánticos, el tiempo vivido, la lengua y el estilo; por más que desechara la narración primopersonal como forma y como fórmula. Es, no en vano, el *Lazarillo* el libro que cita Ginés, no tanto, que también, por eludir el *Guzmán*, cuanto por remontarse hasta la primera manifestación genérica del módulo picaresco, y no es sino como novela corta con la forma ficcional con que

Cervantes arremete contra la extensa novela de Alemán. No de otro modo, *Rinconete y Cortadillo*, además de por su talante festivo, al ser el cuento de dos ladronzuelos adolescentes que no van a más, está más próximo al modelo picaresco del *Lazarillo* que al del *Guzmán*, que tendría su paralelo en la cofradía de ladrones de Monipodio y en esa irónica confusión entre delincuencia y piedad. Ahora bien, no se puede pasar por alto que este era un tema que preocupaba a Cervantes desde antes de la irrupción del *Pícaro*, como lo corrobora *El rufián dichoso*. Le rinde un caluroso homenaje en *La ilustre fregona*, no sólo porque las correrías de Carriazo y Avendaño tengan lugar en la ciudad imperial, sino también porque Carriazo, “el pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto” (*Novelas ejemplares*, p. 374), desempeña, como Lázaro, el oficio de aguador. Y en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, la más honda y meditada respuesta cervantina al *Guzmán*, se halla bien presente el *Lazarillo*, sobre todo a través del esquema emisor-receptor y el acto discursivo en que acaece, aunque Cervantes lo modifique notablemente al transformar el medio diálogo de la novela anónima en viva plática, así el narratorio calle, como Peralta, o intervenga constantemente, como hace Cipión, y enjuicie la primera persona en general con la narración intradiegetica de Campuzano y la picaresca en particular con la de Berganza.

3. EL QUIJOTE Y LAS NOVELAS EJEMPLARES

Sucede que el *Quijote* no es una antinovela picaresca, como tampoco es un anti-libro de caballerías, sino la superación consciente de ambos géneros en una realidad literaria flamante que se llamará ‘novela moderna’, pero que empezó configurándose como libro de entretenimiento, esto es, como una ficción que se presenta como una ficción, con la que combatir el *tedium vitae*, y que aporta un conocimiento, pues su estética lleva implícita una ética, ya que para Cervantes, la verdad poética y la moralidad eran inseparables, cuya aprehensión le corresponderá al lector prudente y avisado extraer por cuenta propia. El profesor Riley, con su acostumbrada pericia crítica, demostró que la máxima novela cervantina abrazaba en su seno, entre otros varios géneros, a la picaresca y a la caballeresca, de forma paródica y burlesca, al equipararlas como una sola profesión que implica el viaje en busca de aventuras, en el episodio en que don Quijote es armado caballero por el ventero. Escribía el gran cervantista anglosajón que

la nota burlesca se intensifica si vamos allá en la observación de los dos personajes. Uno de ellos no es un caballero andante genuino, sino un aspirante a la caballería que no pasará de eso. El otro no es un pícaro en activo, sino retirado. Ninguno es un representante ideal del género literario con el que se asociaba, como si ambos se inclinaran hacia un terreno intermedio común. Don Quijote, que ha dejado su

hogar de hidalgo provinciano en búsqueda de un estilo de vida más emocionante, se encuentra con el hombre que tiene a sus espaldas una vida de sórdidas aventuras y se ha instalado, literalmente, en un alto en el camino hacia la respetabilidad. Antes, cuando un caballero literario se encontraba con un rufián literario, como ocurría alguna que otra vez, solía ser en el territorio literario de uno u otro. En el Quijote, estas dos figuras antitéticas se encuentran en un terreno neutral entre dos mundos sociales y estilísticos separados. El encuentro se sitúa en un tercer espacio, uno nuevo, genéricamente diferente (aunque anticipado, en parte, por la Celestina). Debía ser un género narrativo nuevo, genéticamente diferente y lo bastante amplio para contener a los dos. Así, el encuentro es más que la reunión de dos personajes literarios: en realidad se trata de una confrontación de dos géneros prácticamente irreconciliables. Probablemente por primera vez en la historia literaria, un escritor completamente consciente de las implicaciones que hacía los reunía en un mismo nivel. (Riley, 2001b: 211-212)

Y lo mismo cabe decir del encuentro de don Quijote y Ginés de Pasamonte. Cervantes volvería a conjugar en mixtura imposible y paradójica la novela picaresca y los libros de caballerías, sólo que desde otra perspectiva, en *La ilustre fregona*, al hacer de Carriazo y Avendaño dos caballeros-pícaros. Es importante echar la vista atrás, porque el escritor anónimo que decidió continuar el *Lazarillo* adoptó, no sin jocosidad, no sólo hacer de Lázaro un pez, sino del pícaro un heroico caballero de los submundos marinos. Claro está que en su época, allá por los aledaños de 1555, casi todos los géneros, en menor o en mayor grado, como sucederá con el *Guzmán* cincuenta años después, eran una respuesta crítica, incluso contragenérica, a los libros de caballerías. Así, por ejemplo, Núñez de Reinoso arremete duramente, en la carta-prólogo a don Juan de Micas que encabeza su obra en verso, contra la caballerescas y su inverosimilitud; a la que pretende rectificar con el *Clareo y Florisea*, en la que, en mescolanza de géneros, incluye un relato de caballerías, pero modélico y ejemplar: el de don Felesindos (caps. XXII-XXXI). Y si miramos al futuro, nos toparemos, por caso, con que Clarín, crítico eximio, cervantista de pro y consumado maestro de la intertextualidad, volverá a jugar con el apareamiento de los dos géneros antitéticos en su novela corta *Pipá* (1886).

En la primera parte del *Quijote* Cervantes, por medio de Ginés de Pasamonte y a través del empleo de la alusión y la elusión, establecía como una especie genérica a la novela picaresca, cuya primera manifestación remontaba al *Lazarillo*, pero cuya consolidación no se había producido sino en conjunción con el *Guzmán*, así como con el resto de obras que, derivadas de ellos, “se han escrito o escribieren”. Sin embargo, en sus páginas no se consigna el recorrido histórico-literario de la picaresca, sino, más bien, el de los libros de caballerías, desde el *Amadís de Gaula*, que “fue el primero de caballerías que se imprimió en España,

y todos los demás han tomado principio y origen deste”; el de la novela caballeresca, con la mención de la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* (1490; 1511 la trad. castellana) de Johanot Martorell y del continuador Martí Johan de Galba, en tanto “aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros desde género carecen” (*Don Quijote*, I, VI, 71 y 77), y de la épica española, surgida a raíz de la épica culta italiana, con el *Orlando furioso* (1532, la versión definitiva) de Ludovico Ariosto a la cabeza, y de las traducciones de la *Odisea* (1550-1556) y la *Eneida* (1555). Géneros y obras que tan importantes serán para la intención de don Quijote de resucitar la caballería andante en ese su tiempo y para la estructura global del texto. Ello demuestra diáfananamente que con el *Quijote*, aunque esté latente en sus páginas, Cervantes se atreve a competir con Alemán no en el terreno de este, sino en el suyo propio: en su personal concepción de la novela.

Con *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, por el contrario, el autor sí puso en solfa el entramado estético-ideológico de la picaresca en general y del *Guzmán* en singular. No me voy a detener en la contrafacción burlesca y crítica que efectúa el complutense del género, que ha sido bien estudiada por la crítica, sino en soslayar el ejercicio de historia literaria que realiza, que, al igual que en el *Persiles* con el de la épica amorosa en prosa, se manifiesta metadiscursiva e implícitamente.

Luego de contarle su desdichada experiencia matrimonial, el alférez Campuzano le ofrece al licenciado Peralta la lectura de unas páginas suyas en las que transcribió la conversación que mantuvieron dos canes cabe su cama mientras curaba la sífilis que de recuerdo le había dejado doña Estefanía de Caicedo. Los dos amigos discuten acaloradamente sobre la verdad y la mentira del manuscrito del alférez, cuando el licenciado, lector capacitado e inteligente, salta con lo de: “¡Cuerpo de mí! [...] Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros” (*El casamiento engañoso*, p. 536). Resulta, pues, que una vez más Cervantes se remonta hasta el origen de los tiempos, al disponer que la novela picaresca hunde sus raíces en las fábulas del contrahecho Esopo; si bien, más que en las palabras de Peralta, se echa de ver en el artificio de Campuzano de que dos perros hablen en animado coloquio. Y ello porque no se le escapaba que “a través de la escena fantástica de su mundo animal, la lección de la fábula se aplica, alegóricamente, al entorno real. A diferencia del cuento fantástico, las figuras de los animales parlantes no invitan a una evasión, sino a una meditación del entorno real” (García Gual, 2006: 11)²⁰. Es decir, sabía que la fábula, como la

²⁰ Recuérdese que Diego de Saavedra Fajardo, en la segunda redacción de su *República literaria*, ponía en boca de Heráclito un panegírico del fabulista griego en términos de filósofo: “Seguid a este esclavo llamado Isopo [le dice Heráclito a Demócrito] y veréis que, induciendo a hablar a aquellos animales, enseña por medio de ellos a esta república la verdadera filosofía moral y

picaresca, en especial el *Guzmán*, albergaba una indudable intención moral cuya admonición se cobraba bajo la fórmula sentencia-ejemplo o dramatización-moraleja. No obstante el aviso, la fábula clásica carecía de propósito satírico. Este alcanzó su difusión en la Antigüedad por medio de la filosofía cínica y la sátira menipea, cuyos ejemplos señeros no son sino los relatos y los diálogos de Luciano y *El asno de oro* (siglo II) de Apuleyo. “¿Al murmurar llamas filosofar? — le espeta Cipión a Berganza — ¡Así va ello! ¡Canoniza, canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración!, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores” (*El coloquio de los perros*, pp. 567-568). Por consiguiente, en *El coloquio*, Cervantes está vinculando a la escuela filosófica de Diógenes de Sínope con la obra literaria de Menipo de Gádara, mas a través del cuento milesio del africano y de la crítica mordaz del sirio. Y ello porque su novela-coloquio se relaciona críticamente con las obras de transformación así como con la literatura lucianesca, de las cuales derivan las novelas picarescas: no en vano establece la ecuación cínicos-perros-pícaros²¹. Luciano y Apuleyo, en efecto, se habían servido de las metamorfosis hombre-animal, de las transmigraciones y de los sueños para, como los cínicos, satirizar y censurar a la sociedad de su tiempo; un empeño similar, sólo que a través de la perspectiva del pícaro, al de los escritores ocasionales del género picaresco.

Fue Erasmo, como bien se sabe, quien puso de moda en Europa al sofista de Samósata con sus traducciones, cuyo influjo se dejó sentir, y cómo, en el erasmismo y el humanismo españoles de la época del Emperador, tanto, que fue clave así para el *Lazarillo* como para otras obras de ficción: piénsese en la *Segunda parte* anónima de Amberes y el *Crótalon* (1552) de Cristóbal de Villalón, o de pseudoficción, como el estupendo *Viaje de Turquía* (¿1556?). Mas también para el espíritu barroco, como lo atestiguan Alemán, Quevedo y Gracián. *El asno de oro* de Apuleyo, por su parte, tuvo una feliz traducción al castellano en 1513 obra del arcediano Diego López de Cortegana, que no sólo fue fuente directa del *Baldo* (1542) en los episodios de Falcheto y Cíngar, sino también del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Buscón*. Cervantes, que no se libró de su valimiento, en tanto que uno y otro, Luciano y Apuleyo, son fundamentales en el conjunto de su obra, los recoge en su bilogía. Bien es cierto que Luciano hace aparición de manera implícita, sobre todo por *El sueño* o *El gallo*, en función de su forma dialogada y por otros detalles menores, como las explicaciones concernientes a la transformación de Pitágoras en gallo que recuerdan a las que se dan Cipión y Berganza sobre su

política, siendo los maestros más seguros y verdaderos que tiene. Esto, pues, oh, Demócrito, ¿es digno de risa u de perpetuas lágrimas en un filósofo atento al desvalimiento de nuestra humana naturaleza?” (2006: 272-273).

²¹ Aunque podría ser no más que mera casualidad, no ha de despreciarse la posibilidad de que Cervantes, con sus perros habladores, hiciera alusión al apotegma de Licurgo que trae a colación Alonso de Barros, en el Elogio a la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, “de los dos perros nacidos de un parto” (I, p. 116). Por otro lado, véase Riley (2001c: 232-236 y 2001d).

prodigioso don del habla, así como por la visión desencantada del mundo. También el *Icaromenipo*, donde Menipo y el Amigo, como Campuzano y Peralta, discuten sobre la veracidad del viaje a la luna del primero. En cambio, la obra de Apuleyo es citada expresamente por la Cañizares; de modo que *El asno de oro* tiene una presencia más activa: informa todo el conjunto, bien a través de la transformación de Lucio en asno, bien por la narración en primera persona, que acuerda con la de Berganza, bien por otros pormenores que llegan hasta el detalle más nimio pero revestido de honda significación, como el que Berganza, al igual que Lucio-asno, sea pelirrojo, y por tanto encarnación del pecado y de las fuerzas del mal, que sin embargo trascienden por gracia de la iluminación espiritual, al igual, y no es casualidad, que le ocurre a Guzmán.

El poder demoniaco, en la época clásica y en el Siglo de Oro, aunque desde una visión moral e ideológica diferente, está vinculado con la hechicería y la brujería. Desde la *Odisea* se cuentan por decenas las obras antiguas que versan sobre el tema, cuyos hitos son tal vez la *Medea* de Eurípides; *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas; el idilio II de Teócrito, más conocido como *La hechicera* o *La farmacopea*; la égloga VIII y la *Eneida* de Virgilio; la *Canidia* de Horacio; la novela helenística; y, por supuesto, las obras de Luciano, especialmente los diálogos *Los cuentistas* y *Las cortesanas* —también la *Metamorfosis*, aunque es de dudosa atribución—, y de Apuleyo, en cuya época, la Segunda Sofística, la literatura hermética, la superstición, la magia y las religiones orientales gozaron de amplísima difusión, contra la que reaccionan ambos escritores, sobre todo el escéptico sirio. Lógicamente tales textos, muy leídos la mayor parte, dejan su huella, entre otros, en *La Celestina*, que, como bien vio Lázaro Carreter (1978: 201), “anduvo siempre merodeando por el género [picaresco]”. Cervantes supo ver esta ilación entre los textos clásicos (“las Eritos, las Circes, las Medeas” [*El coloquio de los perros*, p. 591]), el celestinesco y la picaresca, y le dio forma en el diálogo y en la figura de la Cañizares y fondo en la lección de esta: “que seas bueno en todo cuanto pudieres; y si has de ser malo, procura no parecerlo en todo cuanto pudieres” (*El coloquio de los perros*, p. 597).

Octavio Paz (2000: 491-492), con su característica lucidez, escribió sobre las metamorfosis:

Apuleyo nos cuenta la de Lucio en Asno; Kafka, la de Gregorio Samsa en cucaracha. Conocemos el pecado de Lucio: su afición por la hechicería y la concupiscencia; ignoramos cuál fue la falta de Samsa. Tampoco sabemos quién lo castiga: su juez ni tiene nombre ni rostro. Convertido en asno, Lucio recorre la Grecia entera y le suceden mil cosas maravillosas, terribles o cómicas. Vive entre bandidos, asesinos, esclavos, terratenientes feroces y campesinos igualmente crueles; su lomo transporta el altar de una diosa oriental, servida por sacerdotes invertidos, ladrones y aficionados a la flagelación; varias veces está a punto de perder la virilidad, lo que no le impide tener

amores con una señora rica, hermosa y ardiente; pasa temporadas de hambre y otras de hartura... A Gregorio Samsa no le ocurre nada: su horizonte son los cuatro muros sórdidos de una casa sórdida. A pesar de los palos, la salud jamás abandona al asno; la cucaracha está más allá de salud o enfermedad: su estado es la abyección. Lucio es sentido común y truculencias mediterráneos. Gastronomía y sensualidad teñida de sadismo; elocuencia grecolatina y misticismo. El Falo y la Idea. Todo culmina en la visión gloriosa de Isis, la madre universal, una noche frente al mar. Para Gregorio Samsa, el fin es la escoba doméstica que barre el suelo de su cuarto. Apuleyo: el mundo es visto y juzgado por un asno; Kafka: la cucaracha no juzga al mundo, lo sufre.

Pues bien, a medio camino entre estos dos polos, y mucho más ambiguo, ya que nunca sabremos si Cipión y Berganza fueron hombres metamorfoseados en animales o perros todo el tiempo, *El coloquio*, metanovela en la que se enjuicia, se repasa y se deconstruye el género picaresco y su historia literaria, no es, desde *El casamiento engañoso*, sino la mayor reivindicación cervantina de la literatura como ficción, como un ubérrimo acto de comunicación entre el escritor y el lector, en el que uno propone y el otro dispone. Broche de oro de una *raccolta di novelle* que se propone como ejercicio honesto, agradable y de goce intelectual y estético: “Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse”²². Pero que encierran una verdad no dada: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una por sí” (*Novelas ejemplares*, p. 18).

²² En el capítulo XXXII de la primera parte del Quijote, el cura Pero Pérez, ante la confusión del ventero entre la literatura de ficción y la histórica, sostiene que en “los libros de caballerías... todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entreteener el tiempo”. El ventero, sin embargo, obcecado en sus trece, se defiende arguyendo que es imposible que libros que están impresos con licencia del Consejo Real sean mentiras disparatadas. El cura, entonces, dice unas palabras que semejan, en apoyo de la literatura como entretenimiento, a las del Prólogo de las *Novelas ejemplares*: “Ya os he dicho, amigo, que esto se hace para entreteener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entreteener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros” (*Don Quijote*, I, XXXII, 343-344).

III.II. “La Corte, del mundo maravilla”: La ciudad, la villa y Corte y la novela picaresca española

1. EN LA CIUDAD

La denodada Gorgo, resuelta a pasar la jornada en la fiesta de Adonis, se presenta en casa de Praxínoa: “PRA. ¡Querida Gorgo, cuánto tiempo!... ¡Qué sorpresa que hayas venido precisamente ahora!”. Le encarece el estado de alboroto que reina en Alejandría: “GOR. Casi no me ves salir con vida, Praxínoa, de tan gran muchedumbre y de la cantidad de cuadrigas. Por todas partes botas de tachuelas, por todas partes hombres con capotes. Y el camino, interminable: tú cada vez vives más lejos”. Después de una sabrosa plática sobre la estulticia de sus maridos, Gorgo, para salir con la pretensión de que su dicharachera y preciada amiga la acompañe, hace sonar las teclas apropiadas: “De lo que ves, por haberlo visto, puedes hablar al que no lo vio... Praxínoa, ¡qué bien te sienta ese vestido de frunces!”. Ya en la calle, camino de palacio, acompañadas de sus criadas y siempre a través de su divertida cháchara y sus explayados comentarios –como tiempo después de los monólogos de Celestina–, apreciamos la fastuosidad de la gran urbe alzada por Alejandro Magno en el delta del Nilo, nos imbuimos de su ambiente, percibimos su tumulto, reparamos en su cosmopolitismo, notamos la diversidad y distinta procedencia de sus moradores:

PRA. ¡Dioses, qué gentío? ¿Cómo y cuándo habrá que atravesar esta plaga? ¡Hormigas sin cuento ni límite posible! Mucho y bueno has hecho, Tolomeo, desde que entre los inmortales está el que te trajo al mundo. Ningún maleante fastidia al transeúnte escurriéndose a la egipcia, como antes, que unos tipos que eran el fraude en persona te embaucaban, todos de la misma cuerda, estafadores, malditos todos ellos. Gorgo, prenda, ¿qué vamos a hacer? ¡Los caballos de armas del Rey! ¡Amigo, no me pisotees! El zaíno se ha encabritado. ¡Mira qué cerril!... GOR. Madre, ¿vienes de palacio? VIEJA. Sí, hijas. GOR. ¿Se puede llegar bien? VIEJA. Los Aqueos se lo propusieron y llegaron a Troya, preciosidades. A fuerza de probar, todo resulta... GOR. Mira, Praxínoa, qué gentío alrededor de las puertas. PRA. ¡Tremendo! Gorgo, dame la mano. También tú, Eunoa, agárrate a Eutíquida... Entre mos todas juntas... ¡Ay, qué desgracia, Gorgo, ya se me ha rasgado el manto en dos... ¡Nos aplastan a Eunoa! ¡Eh, tú, desdichada, empuja! ¡Muy bien! “Todas en casa”, dijo el que encerró a la novia. GOR. Praxínoa, ven para acá. Mira primero los tapices, qué finos y qué preciosos. Dirías que son túnicas de los dioses. PRA. ¡Venerable

Atenea! Qué obreras los habrán hecho y qué artistas habrán trazado esas líneas tan perfectas! ¡Qué reales las figuras que están ahí y con qué realismo se dan vueltas, llenas de vida y no en un simple tejido! ¡Qué cosa tan capaz el hombre! Y él, qué maravilla, echado en su lecho de plata, con el primer bozo que le baja desde las sienes, Adonis el tres veces amado, hasta en el Aqueronte amado. DESCONOCIDO. ¡Basta, desdichadas, de ese parloteo de tórtolas que no se acaba nunca! Nos hastiarán a fuerza de abrir de par en par la boca para todo. PRA. ¡Madre mía!, ¿de dónde sale este individuo? ¿Y a ti qué si somos charlatanas? ¡A unas siracusanas te pones a darles órdenes! Y para que te enteres también de esto: que descendemos de corintios, igual que Belerofonte. Hablamos peloponesio, y los dorios creo yo que tienen derecho a hablar dorio... Ni caso te hago... GOR. ¡Silencio, Praxínoa! Va a cantar el “Adonis” la hija de la Argiva, esa cantante tan hábil que el pasado año también fue la mejor en la endecha. Nos hará oír algo estupendo, estoy segura. Ya se está aclarando la garganta...(Teócrito, *Las siracusanas*, pp. 173-181)

Si Teócrito, con un uso grácil e irónico del diálogo, tan próximo al de la comedia y al mimo, mostraba un pedacito de bulliciosa urbanidad desde la mentalidad burguesa de Gorgo y Praxínoa en un día de fiesta; Ovidio, por su parte, certificaba que “la madre de Eneas se ha quedado a vivir en la ciudad de su hijo” (*Arte de amar*, p. 352). En efecto: Roma (sus casas, sus calles, sus plazas, sus barrios de perdición, sus caminos, sus vías, su campiña) es el espacio donde se desarrollan las *novelas líricas de amor* de Catulo, Tibulo, Propercio, Ovidio y aun Horacio¹; el lugar en que acaecen esas pasiones irregulares, libertinas, transgresoras, sediciosas, subversivas, inmediatas, veristas. Ocurre, bien se sabe, que el *eros*, si exceptuamos el bucolismo, nace siempre en la corte (en el palacio) o en la ciudad, es decir, en el ámbito social, y el amor cantado por los *poetae novi* y los elegíacos es, por eminentemente romano, urbano. Añádase la mayor libertad que disfrutaba la mujer en Roma, de forma singularmente notoria las de elevada posición social y las meretrices, como la Lesbia de Catulo, máscara poética de Clodia, hija segunda de Apio Claudio Pulcro y esposa del cónsul Quinto Metelo Céler, que se había hecho célebre por su extraordinaria belleza, su vida libre, su vasta cultura y sus cenáculos literarios², o la Cintia de Propercio. Pero

¹ Sobre quien refiere el chismoso Suetonio, en su *Vida de Horacio*, que “en lo relativo al sexo carecía de freno; tanto es así que, según cuentan, tenía prostitutas a su disposición y una alcoba revestida de espejos, para que adonde quiera que mirase pudiera ver reflejado el acto amoroso” (*Biografías literarias latinas*, p. 100).

² Cicerón, por el contrario de Catulo, mostró una profunda animadversión por ella, repetida a lo largo y ancho de su obra, como en esta carta a su amigo Ático: “Detesto a esta mujer indigna de un cónsul. En efecto, “ella es rebelde, ella guerrera con su esposo”; y no solo con Metelo, sino incluso con Fabio, porque a ella le sienta mal que sean unos inútiles” (Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático* (cartas 1-161D), 78 (IV 4a), pp. 225-226).

donde mejor se aquilata ese ambiente disoluto, lascivo, depravado que se respiraba en las ciudades antiguas es en el *Satiricón* (siglo I), la fascinante novela de Petronio. Textos todos que coadyuvaban a la confección de la otra imagen del palíndromo ROMA-AMOR, cuya resonancia habría de impregnar obras como los *Sonetti lussuriosi* y *La cortigiana* de Pietro Aretino o *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, así como los capítulos romanos del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes.

“Ego scriban, Veritas dictabit, humanum genus omne testabitur”. Petrarca, cierto, se erigió en portavoz de la corrupción de la nueva Babilonia de Occidente: la corte papal de Aviñón. Tanteó diversos modelos literarios –sonetos, como los famosos CXXXVI-CXXXVIII del *Canzoniere*; epístolas en verso, en especial la III: 22; cartas familiares; églogas, como las VI y VII del *Bucolicum carmen*– en los que contar las monstruosidades que había visto, que había oído y por las cuales tenía los ojos y los oídos envenenados. Pero como tales enormidades no fueron siquiera presentidas en la Antigüedad, los géneros conocidos resultaban insuficientes para dar cuenta de la desgracia, la esclavitud, la ruina, el ludibrio y la muerte del género humano: “Ceteri singulorum fortunas ac singula scelera cecinere, michi inaudita portenta, quorum nullus est numerus, michi totius humani generis cantanda, seu potius deflenda calamitas, servitus, ruina, ludificatio et mors” (Petrarca, *Sine nomine*, VI, pp. 82 y 80). De resultas, hubo de pergeñar un molde nuevo que, en asunción armoniosa de las tradiciones pagana y cristiana, se ajustara a las necesidades de denunciar la degradación religiosa y moral de Aviñón; un cauce expresivo que, propiamente humanista, sirviera para desaguar su bilis: la epístola satírica anónima en prosa.

El eje medular de las *Sine nomine*³ lo constituyen la identidad de Aviñón y Babilonia y su representación simbólico-emblemática como el quinto laberinto. Así se lo declara, en respuesta, el humanista a su amigo y corresponsal Francesco Nelli, en la epístola X de la colección, fechada a comienzos de 1352, mientras aun moraba en la ciudad⁴. Años más tarde, ya en Milán al amparo de los Visconti,

³ Bajo este rótulo, según explica Petrarca en el prefacio, recogió un total de diecinueve epístolas escritas, en varios impulsos, entre 1342 y 1359, con el objetivo de que no se confundieran, en razón de su talante polémico, con el gran corpus epistolar que estaba conformando y a punto de rematar, el *Rerum familiarium libri*: “Epistolas scilicet aliquot, diversis ex causis variisque temporibus ad amicos scriptas, quas unum in locum ideo conieci ne, ut erant sparse, quas unum in locum ideo conieci ne, ut erant sparse, totum epistolarum corpus aspergerent ac veri hostibus odiosum facerent, et ut qui has legere voluerit, sciat ubi eas querat; qui noluerit, intelligat quid declinet”. El anonimato tanto del autor como de los destinatarios no responde sino un acto de protección: “Quorum nomina sciens volensque subticui, ne, his forsan in lucem erumpentibus, aut noxe, si supererant, aut odio, si obierint, illis sint, quasi hec eis potissimum inscripserim quos scirem libentius audituros” (p. 5). Están agrupadas en torno a dos temas de índole político moral, relacionados de alguna manera entre sí, a saber: el de la aventura romana del revolucionario Cola di Rienzo (epístolas II-IV) y el antiaviñonés (epístolas I y V-XIX).

⁴ “Subscriptiones epistolarum mearum miraris. Nec immerito. Non nisi geminam enim Babilonem cum legeris, alteram quidem apud Assirios olim..., alteram apud Egiptios nostra etate

Petrarca volvía a responder a otra *lettera* de F. Nelli, que a la sazón se encontraba en la curia papal, en la cual no solo atribuía a Aviñón, en apóstrofe, determinados pasajes del *Apocalipsis* (“noscime te ipsam, Babilon?”), sino que, en atención a su destinatario, refería el efecto inicuo, corrosivo, que acarreaba en todo aquel que la visitaba:

Ella [la fatalidad] te trajo a Babilonia y ella te retiene ahí. Es duro pero hay que soportarlo; es algo característico de este lugar; en él todo bien se pierde: primero, la virtud, y, luego, sucesivamente, la tranquilidad, el gozo, la fe, la caridad y el alma, ¡pérdidas terribles!; pero en este reino de codicia no se las tiene por tales porque no afectan al dinero. La esperanza de una vida eterna la consideran ahí una fábula sin sentido; lo que se cuenta del infierno, pura fantasía; y la resurrección de la carne, el fin del mundo y el regreso de Cristo para juzgarnos, infantil cantinela. Ahí la verdad es locura, la continencia tosquedad, el pudor, grave oprobio, y el desenfreno en el pecar, grandeza de ánimo y libertad eximia; se es, cuanto más vicioso, más ilustre, y más esclarecido cuantos más crímenes se cometen. El buen nombre vale menos que el barro, y la fama es la menos apreciada de las mercancías. Tal es, en pocas palabras, la descripción de aquella sagrada ciudad, descripción que, mejor que en esta carta, ves tú cada día escrita en el rostro de sus habitantes, cuya vida no hay pluma ni mente capaz de igualar. (Petrarca, *Obras I. Prosa*, pp. 323-324)

En estas brillantes epístolas Petrarca, desde la atalaya del satírico contumaz, delataba cáusticamente la disipación imperante en la “Babilonia falsa et ria”. Pero, más personal, en la carta familiar X: 3, la primera de las tres consecutivas enderezadas a su hermano Gherardo, monje en la Cartuja de Montrieux, en el otoño de 1349, rememoraba, desde la posición del moralista en disconformidad con su pasado y en confrontación dialéctica con la vida monástica de su hermano, sus años abriles en la ciudad del Ródano cual dos petimetres inmersos en la dinámica de su cortesano ajetreo:

florentem..., cuius nunc Babilonis inauditum tibi nomen ingeritur tecum volvis. Non quod nescias quosdam ex nostris Romam quasi alteram Babilonem propter proportionem imperiorum et climatum statuisset; quam quia me almam, sanctam et reginam urbem vocitare solitum tenes, huius novissime Babilonis tibi nunc etiam stupor manet. Desine iam mirari. Et sua Babilon huic terrarum tractui est. Ubi enim, queso, dignius quam in occidentali plaga “civitas confusionis” existeret?... Atque ut hac admiratione succisa a radice aliam convellam, de quinque laberinthis potes etiam, cum apud ceteros scriptores non nisi de quatuor mentionem inveneris ut puto. In quibus cum famam habeant Egiptus, Lemnos, Creta, et in Italia Clusium, laberinthum Rodani tacuerunt, omnium inextricabilissimum ac pessimum, sive quia nondum erat sive quia nondum noscebatur” (*Sine nomine*, X, 108-113).

¿Recuerdas, hermano mío, cuál era en otro tiempo nuestra situación y qué penosos deleites, sembrados de amargura, atormentaban nuestro espíritu?... No habrás olvidado, como digo, el vano atractivo que ejercía en nosotros –y que ejerce en mí todavía, lo reconozco, aunque cada vez menos– un vestido elegante; ni la enojosa fatiga de cambiar de atuendo por la mañana y por la tarde; ni el temor a que se despeinase un solo pelo o a que una suave ráfaga de viento enmarañara nuestras vistosas cabelleras; ni aquel hábito de esquivar a todo cuadrúpedo que por delante o por detrás se acercase para evitar que nuestra limpia y perfumada toga se arrugara o se manchara de barro. ¡Cuán vanas ocupaciones las de los hombres, y, en especial, las de los adolescentes!... ¿Y qué te voy a decir de aquellos zapatos? ¡Cuán largo y terrible era el suplicio infligido por ellos a los pies que habían de proteger! Del todo inútiles habrían quedado los míos, si cuando me acuciaba el dolor no hubiera yo preferido ofender un tanto la vista de los demás a quebrantar mis huesos y mis nervios. ¿Y qué de los rizos peinados? ¡Cuántas veces no interrumpió el dolor el descanso que tales cuidados habían diferido! Ni el más feroz de los piratas nos hubiera sometido a las torturas que con nuestras propias manos nos aplicábamos. Y por la mañana, cuando nos mirábamos al espejo, ¡qué surcos nos atravesaban la frente enrojecida!; por querer lucir la cabellera nos veíamos obligados a ocultar el rostro. Tales tormentos son gratos de sufrir, horribles de recordar, e increíbles para quien jamás los ha conocido... Pero, aparte estas menudencias, has de recordar también... todos aquellos desvelos y preocupaciones para dar a conocer nuestros desvaríos y para ser hablilla de las gentes. ¡Cuántos trastrueques de sílabas y palabras, y que sinfín de recursos para cantar un amor que, si éramos incapaces de extinguir, hubiéramos debido, cuando menos, ocultar avergonzados!... ¿Qué perseguíamos nosotros, mi buen Jesús, con tanto empeño, sino un amor mortal –mejor dicho, mortífero–, cuya dulzura engañosa y sembrada de abrojos nos permitiste apurar hasta las heces, para evitar que, por no haberla libado, nos pareciera algo extraordinario?... ¡Cuántos suspiros, cuántos lamentos, cuántas lágrimas derramamos al viento!... Aquellas vacuas cancioncillas nuestras, llenas de falsos y obscenos panegíricos a las mujeres, que no eran sino torpe y abyecta confesión de lujuria... Recuerda aquellos agobios de gente, aquellas pugnas en el saludo, aquella cantidad de visitas; o los sudores y esfuerzos que nos costaba aparecer siempre en público bien peinados y acicalados... ¿Y qué decir de todo lo demás? ¿Del veneno de la adulación que se esconde tras la amabilidad de quienes sonríen en tu presencia, pero te critican a espaldas tuyas?; ¿de las heridas infligidas de través a tu fama por manos anónimas, y de las injurias lanzadas furtivamente desde la multitud?; ¿o de la violenta codicia que enajena el espíritu y comporta un funesto olvido de toda ley humana o divina?... ¿Qué decir del ajeteo de pleitos y tribunales, capaz de

hacerme odiar, no la curia, sino el mundo entero?; ¿y del riesgo de raptos y emboscadas, percances éstos que se consideran los más graves después de la muerte?... Pero, a pesar de que las puertas de Babilonia siguen abiertas de par en par, yo no logro escapar. (*Obras I. Prosa*, 283-295)

La fórmula de violenta invectiva satírico-crítica diseñada por Petrarca sería emulada pródigamente en los siglos subsiguientes –piénsese en Juan de Hussenitz, Lorenzo Valla, Erasmo de Rotterdam, Alfonso de Valdés, Trajano Boccalini, Quevedo o Baltasar Gracián– para censurar los vicios, los hábitos mostrencos, la laxitud y las contradicciones tanto del clero y del poder político como de la sociedad en general.

Hay, pues, en la ciudad masificación y populismo, algarabía y estrépito, añagazas y jolgorio, lujo y ostentación, riqueza y esplendor, maquinaciones y corruptelas, amores cortesanos y poetas que lo celebran, furor y deseo erótico, “mujeres de todo rumbo y manejo” y lindos pisaverdes, pérfidos y traidores, crímenes y delincuencia, aduladores y reverenciadores... Pero hay también “personas excelentes” a las que avecinarse e imitar en el perseguimiento de una “vida mejor”. O, por lo menos, así se lo apunta Lázaro, en el comienzo de su relación autodiegética, a Vuestra Merced: “Mi biuda madre, como sin marido y sin abrigo se viesse, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos, y vínose a bivar a la ciudad”. Y Lázaro, en Toledo, determinado a seguir el consejo de su madre (“procura de ser bueno”), parece ser que lo consiguió, por cuanto concluye su narración en “prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (*La vida de Lazarillo de Tormes*, pp. 147, 153 y 247). Con él nace, por consiguiente, el pobre buscón urbano –con todo lo que comporta ideológicamente tanto ser “pobre” como ser “buscavidas” y con todo lo que permite el anonimato ciudadano–, el fingimiento y la ironía subversiva. Y, claro está, aun hay más en la ciudad. Porque no solo “la ciudad hace libres”, sino también porque en la ciudad, entre la casa y la calle, entre lo privado y lo público, entre la apariencia y la realidad, entre la imagen y la reputación, se dirimen las relaciones y las contradicciones entre los hombres. Tanto más si hablamos de la Modernidad.

2. EN LA CORTE

A vista estaban ya de la corte, y mirando Andrenio a Madrid con fruición grande preguntóle el Sabio:

–¿Qué ves en cuanto miras?

–Veo –dixo él– una real madre de tantas naciones, una corona de dos mundos, un centro de tantos reinos, un joyel de entrambas Indias, un nido del mismo Fénix y una esfera del Sol Católico, coronado de prendas en rayos y de blasones en luzes.

–Pues yo veo –dixo Critilo– una Babilonia de confussions, una Lutecia de inmundicias, una Roma de mutaciones, un Palermo

de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios.

–Yo veo –dixo el Sabio– a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra; que assí como a la corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo, de su patrias. (Gracián, *El Criticón*, I, XI, 235)

En 1561, trece años después de que Carlos V (1516-1556), plenamente consciente del valor político de los símbolos, impusiera hereditariamente el ceremonial, no menos exhibicionista que formalista, de la Casa de Borgoña en la Corte de Castilla, Felipe II (1556-1598) nombraba a Madrid capital de sus dominios. La villa, con apenas quince mil habitantes, se erigía en el centro de la Monarquía Hispánica. Se convertía tanto en la residencia del Rey y, correlativamente, en el escenario palaciego en el que mostrar su magnificencia, solemnidad y ejemplaridad, como en el eje axial del poder político, administrativo, económico, social y cultural. Una aleación, la de villa y Corte, que se haría representativa, hasta dar en proverbial⁵. La elección de Felipe II de fijar su asentamiento en el centro de Castilla comportaba diversificar el legado de su padre, aunque sin vulnerar la esencia; suponía un ejercicio de transformación, readaptación y personalización según su condición e intereses. Por lo pronto, había puesto fin a la itinerancia de la Corte al emplazarla en una ciudad capital que acapara sus funciones. Al tiempo que subrogaba la imagen del monarca guerrero, que le había valido al Emperador el sobrenombre de César, por la del soberano burócrata que gobierna, rodeado de papeles, en la soledad de su despacho. De esta forma, consolidaba la orientación de la Corona en la formación del Estado moderno, pero constitucionalmente diverso. Hacía, por demás, invisible la visible figura del rey: ahora cotidianamente cercana a los pocos privilegiados del círculo mágico del poder, accesible al resto solamente en determinados actos públicos y señaladas conmemoraciones religiosas, rigurosamente marcados unos y otras por la etiqueta, la teatral escenografía de la ceremonia y la jerarquía. Con ello perdía familiaridad y prestigio en el trato directo con la élite y el pueblo; pero, a cambio, infundía distancia y severidad, circunspección y seriedad, justicia y firmeza, autoridad y reverencia, confianza y temor, esto es: confeccionaba una imagen de sí, forjaba una reputación basada en el trabajo y el retiro.

Príncipe supremo en las artes de la paz, Felipe II echó la casa por la ventana para hacer de Madrid y de los reales sitios de su entorno –Aranjuez, el Pardo, la Casa de Campo, Valsaín– una Corte a la altura de su Imperio mundial. Impresionado por el estilo arquitectónico de la Italia septentrional y de los Países Bajos,

⁵ Luis de Góngora, habiendo alquilado un par mulas para encaminarse a Córdoba tras una breve estancia en Madrid en 1609, se despedía diciendo: “Adiós, corte envainada en una villa” (*Obras completas I*, núm. 199, v. 12, 272-273).

no reparó en gastos en la construcción y reforma de edificios y palacios a la manera flamenca, con sus característicos muros de ladrillo rojo y granito, sus tejados de pizarra negra y sus jardines con estanques y arroyos, mas ornados interiormente a la italiana. La máxima expresión de su ideal artístico lo constituyó la erección del monasterio, mausoleo, residencia real y templo del saber de San Lorenzo el Real de El Escorial, obra de los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Preocupado por el imparable crecimiento de su capital, Felipe II promovió el fenómeno de la “regalía de aposento”, cohonestado popularmente por el de las “casas a malicia”, emitió varias ordenanzas y creó una Junta de Obras y Bosques a fin de regular los límites de la ciudad, así como el trazado, la ubicación y el diseño de casas nuevas⁶. No obstante lo cual, el talante sobrio, austero y grave que imprimió a su reinado, sumado a la prudencia con la que manejó a las distintas facciones de la alta aristocracia en los asuntos de gobierno y a la hora de repartir cargos, honores, nombramientos, mercedes, dignidades, títulos y prebendas de todo tipo, constituyeron una rémora en el desarrollo cortesano de Madrid⁷. Su muerte el 13 de septiembre de 1598 provocaría, para bien y para mal, un cambio completo de ambiente y de mentalidad: por un lado, aportaría un viento fresco de libertad, alivio, mundanidad, diversión y locura carnalesca; por otro, la relajación en las costumbres, la disolución de las viejas seguridades y el fin del gobierno real efectivo⁸.

Es conocida la renuencia de Felipe III (1598-1621) a su deber regio de dirigir los destinos de la Monarquía; sus preferencias apuntaban más a la caza, el recreo en sus casas de campo, la familia y la religión. Divorciaba así lo que su padre había mantenido siempre unido en su persona: la Administración y la Corte. Desde el primer momento, Felipe III había abandonado las tareas de la gobernación en manos de su favorito, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. El marqués de Denia, primer duque de Lerma en 1599, que oficiaba más de privado que de primer ministro, a la vez que desempeñaba los cargos palaciegos de sumiller de corps y de caballero mayor, acaparó tanto el poder político como la distribución de la gracia real, hasta el extremo de que en 1612, por decreto de delegación, el monarca le reconocía revestido de su misma autoridad en los

⁶ Así, Guzmán decía que la Corte “es el mar que todo lo sorbe y adonde todo va a parar” (Aleman, *Guzmán de Alfarache*, I, I, 2, p. 161).

⁷ Con todo, Luis de Góngora, a la altura del 1588, pintó un desolador retrato de la Corte: “Grandes, más que elefantes y que abadas, / títulos liberales como rocas, / gentileshombres solo de sus bocas, / *illustri cavaglier*, llaves doradas; / hábitos, capas, digo, remendadas, / damas de haz y envés, viudas sin tocas, / carrozas de ocho bestias, y aun son pocas / con las que tiran y que son tiradas; / catarribas, ánimas en pena, / con Báculos y Abades la milicia, / y los derechos con espada y daga; / casas y pechos, todo a la malicia, / lodos con perejil y hierbabuena: esto es la corte; buena pro les haga.” (*Obras completas* I, núm. 69, p. 95).

⁸ La bibliografía sobre Felipe II es inmensa. Aquí se citan solamente algunos estudios representativos acerca de los temas abordados: Alvar Ezquerro (1985); Bouza (1998); Bustamante García (1998); Checa Cremades (1992); Fernández Álvarez (1998); Kamen (1997); *La Corte de Felipe II* (1994); *La Monarquía de Felipe II. La casa del rey* (2005); Parker (2010); Wilkinson Zerner (1996).

asuntos de Estado⁹. A fin de monopolizar y mantenerse en la cúspide, el duque mercantilizó la Corte y mercadeó el Gobierno, adjudicando puestos, sinecuras, beneficios, concesiones, dádivas, entre sus deudos, amigos y clientes. La facción resultante de los Sandoval polarizó, cierto, el poder hasta el fin del reinado de Felipe III. Pero no se mantuvo unida: la sangrante corrupción, los abusos administrativos y las continuas críticas vertidas contra Lerma y su propio privado, don Rodrigo Calderón –en 1607, había caído su otro hombre de confianza, Pedro Franqueza–, causaron la conspiración y la traición de sus hijos, el duque de Uceda y el conde de Saldaña, en coalición con fray Luis de Aliaga, el confesor del rey¹⁰. En consecuencia, el 4 de octubre de 1618, Felipe III, tras la “revolución de las llaves”, invitaba a su privado, ya cardenal, a que se retirara a descansar a sus dominios en justo premio a su larga dedicación a la Corona; su primogénito, el duque de Uceda, le relevaba en el puesto, aunque lejos de detentar la influencia de su padre: el auge de las instituciones conciliares tradicionales y de personajes como don Baltasar de Zúñiga lo reprimieron.

Una de las decisiones más controvertidas del duque de Lerma fue la de trasladar la Corte, por calculada estrategia política y comercial personal, de Madrid a Valladolid en 1601. Francisco de Quevedo, al viajar a la villa por cuestiones personales a finales de 1604 (“alegre, madre dichosa, / ... / tres años ha que no miro / estos valles ni estas cuevas / ... / tocas se ha puesto mi alma, / viuda de aquestas riberas”), significaba, en el romance *De Valladolid la rica*, el melancólico retraimiento de una ciudad despojada de su razón de ser, abandonada en pleno

⁹ “Cada día –escribía Felipe III– me hallo más satisfecho de la buena cuenta que me da de todo lo que le encomiendo y mejor servido de él; y por esto, y lo que me ayuda a llevar el peso de los negocios, os mando que cumpláis todo lo que el duque os dijere u ordenare” (Citado por Feros [2002: 227], y por Alvar Ezquerro [2010: 357]. Sobre el reinado de Felipe III y la privanza del duque, véase también Fernández Albadalejo [2009: esp. pp. 1-69]; *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey* [2008]).

¹⁰ La sátira política de Juan de Tassis y Peralta, substancialmente expresada en sonetos, epigramas, décimas y otras composiciones en metro tradicional, constituye la máxima expresión de denuncia de la corrupción de la Corte de Felipe III. Su vitriólica pluma carga sin escrúpulos contra el duque de Lerma, Rodrigo Calderón, el duque de Uceda, los Tovar, el duque de Osuna, Pedro Tapia, fray Luis de Aliaga, etc. Ejemplo de ello son los poemas 349, 355, 356, 357, 362, 363, 489, 490, 492, 495, 497, 505, 521, 596 o 597 (Conde de Villamediana, 1990). Villamediana celebró, como tantos otros, la subida al trono de Felipe IV, la exoneración inmediata del clan de los Sandoval y el programa de reformas instituido por Zúñiga y Olivares (poemas: 522, 523, 524, 525, 530 o 553). Pero no tardó en desengañarse y, en consecuencia, en criticar duramente al nuevo régimen (“Niño rey, privado rey, / vice-privado chochón, / presidente contemplón, / confesor hermoso buey; / pocos hombres con ley, muchos siervos del privado, / idólatras del sagrado; / carne y sangre poderosa, / la codicia escrupulosa... / ¡Cata el mundo remediado!”, 486, p. 939), siendo especialmente incisivo con el conde-duque, al que tacha de “monstruo” (365, p. 456). Como se sabe, su mordacidad no solo le acarreó varios destierros, sino que le costó la vida: fue asesinado alevosamente en la calle Mayor de Madrid el 21 de agosto de 1622.

desarrollo, vuelta escarmiento de las humanas mudanzas¹¹. No sería, empero, por mucho tiempo. Dos años más tarde, en 1606, el duque persuadía al rey de la conveniencia de retornar a Madrid. La villa, a partir de entonces, se convertiría en un avispero de gente, en una masiva concentración de cortesanos y ciudadanos. Tanto, que al concluir el reinado de Felipe III Madrid contaba cerca de ciento cincuenta mil habitantes: diez veces más de la cifra que tenía cuando fue designada capital, el doble que en 1597 y casi la misma que la de Sevilla (cf. Domínguez Ortiz, 1992: I, 129-136). La imparable expansión de la capital, que entre 1617 y 1619 se vio felizmente guarnecida con la construcción de la Plaza Mayor, obra del arquitecto Juan Gómez de Mora, obedecía paralelamente a factores políticos, financieros, sociales y culturales. Gobernada la Corte por un Grande que gustaba sobremanera ejercer el patronazgo real, Madrid se tornaba en un polo de atracción para una aristocracia tan ávida de poder como de acumular riqueza. Así como para funcionarios, banqueros, asentistas y mercaderes, atraídos por el negocio inmobiliario, crediticio y comercial: por la construcción y compra-venta de casas y por la coyuntura de ofrecer liquidez y mercancías a una élite dada al boato, al lujo y a la ostentación. También para un pueblo sometido a explotación social y fiscal; empobrecido por una política nefasta de impuestos y de redistribución de tierras y aldeas, dejadas en manos de una oligarquía rentista de poderosos, y azotado continuamente por los “males de pena”: hambre, pestes y guerras, que emigraba en busca de una oportunidad. Y, claro está, para escritores, artistas e intelectuales que venían seducidos por el mercado editorial y una amplia audiencia urbana, y al encuentro de un mecenas entre los más distinguidos –como diría Estebanillo González– de “lo purpúreo y brillante”¹².

¹¹ Después de vistos y contemplados sus prados, el Manzanares, el Puente de Segovia, sus aves, la Casa de Campo, las fuentes, los álamos altos, las calles, los edificios, las torres, “y después de haber mirado / cómo en todas las iglesias / siempre de la Soledad / halla imagen el que reza”, el insigne Palacio, la Armería y las fieras del Pardo: “En medio me vi de ti, / y no te hallaba a ti mesma, / Jerusalén asolada, / Troya por el suelo puesta, / Babilonia destruida / por confusión de las lenguas, / levantada por humilde, / derribada por soberbia. / Eres lástima del mundo, / desengaño de grandezas, / cadáver sin alma, frío, / sombra fugitiva y negra, / aviso de presunciones, / amenaza de soberbias, / desconfianza de humanos, / eco de tus mismas quejas. / Si algo pudieren mis versos, / puedes estar, Madrid, cierta / que has de vivir en mis plumas, / ya que en las del Tiempo mueras” (Quevedo, *Obra poética*, III, 781, pp. 136-139). Recuérdese el lánguido relato que ofrece León Pinelo (2003: 53-54) en sus *Anales de Madrid* (1598-1621).

¹² En una carta escrita en Madrid el 15 de noviembre de 1615, cuenta Quevedo, con tanta malicia como brillantez, al duque de Osuna, a quien servía de secretario personal y a quien había dedicado la traducción en verso suelto del *Focílides* (1609) y *El mundo por de dentro* (1612), las dobles bodas reales hispano francesas celebradas en Burgos el 18 de octubre de 1615: “No cuento a Vuestra Excelencia el número de acémilas, ni digo lo acostumbrado de cordones de seda, reposteros, bordados y garrotes de plata, por ser cosa tan cierta. Dio librea a toda su casa [el duque de Lerma], la misma del Rey; aquellos ajedrecitos que Vuestra Excelencia ha visto en las alegrías de la Casa de Borgoña; llevó consigo al Marqués, mi Señor, al Almirante, al Duque de Cea, y estos tres señores se vistieron por sí y por sus criados, porque fueron más ricos que todos y no dieron libreas; llevó

Es así como en la Corte se restauraba un principio monárquico-aristocrático de poder en el seno de la Monarquía. Es así como en la Corte se superponía, al sistema social establecido, un nuevo orden, resultante de la acción de la incipiente economía de mercado y de la deplorable repartición del patrimonio, basado en la dicotomía de ricos y pobres, o en los “dos linajes... que son el tener y el no tener”. Es así como en la Corte, conforme a la nueva dimensión y funciones de la ciudad capital y a la devaluación del campo, convergía máximamente una población cada vez más difícil de controlar y de dirigir. Es así como en la Corte, devenida centro de producción artístico-literaria, se establecía un mecenazgo ilustrado, una alianza entre el poder político y la república de las letras tanto en la elaboración de la imagen como en el control ideológico.

El cenit de Madrid como “corte de cortes” se alcanzaría durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), principalmente en su primera etapa, la dominada por la privanza de don Gaspar Guzmán y Pimentel, conde-duque de Olivares (1621-1643). Si existe un tema, un considerando o un leitmotiv que vertebraba machacona y obsesivamente *La política de Dios* de Quevedo ese es la proclamación admonitoria y contendiente de que el rey, en cuanto “Vicario de Dios en la tierra”, tiene la obligación perentoria de reinar:

A los Reyes la Magestad de Dios quando ordenò que naciessen Reyes, dioles la administración y tutela de sus Reynos, hizolos padres de sus vassallos y pastores; y todo esto les dio con darles el postrer arbitrio de todo lo que les consultaren y propusieren sus Consejos y vassallos y Reynos. Pues si esso diesse vn Rey a otro hombre, ¿que guardaría para si? nada; porque la Corona y el cetro son trastos de la figura, embaraçosos y vanos: ¿no era renunciar al Reyno? Si, no puede negarse, y es cortés manera de hablar, era despreciar la mayor dadiua de Dios, y obrar contra su voluntad en perjuizio de tantas almas, pues dà el Reyno a quien Dios no quiso darsele, ni hallò digno de tal oficio, y es dar el Rey lo que Dios le dio, para que le siruiesse con ello. (*Política de Dios*, I, XVII, 104)¹³

al Duque de Sesa, que vino con gran casa, caballeriza y recámara, e hizo entrada de Zabuco en el pueblo; trajo consigo a Lope de Vega; cosa que el Conde de Olivares imitó de suerte que viniendo en el propio acompañamiento, trajo un par de poetas sobre apuesta, amenazando con su relación; yo estuve por escribir un romance en esta guisa, más tropecé en la embajada: “A la orilla de un Marqués / sentado estaba un poeta, / que andan con Reyes y Condes / los que andaban con ovejas”...” (*Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, X, 186-187. Astrana Marín reprodujo en facsímil la carta autógrafa en el *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, entre las pp. 22 y 23).

¹³ Otros fragmentos en los que se pondera el deber del rey de gobernar son: “La cabeça de los Reyes no se ha de inclinar más a vna parte, que a otra; el Rey es cabeça, y cabeça inclinada, mal endereçazà los demás miembros” (I, X, 81-82). “El Rey es persona publica, su Corona son las necesidades de su Reyno, el reynar no es entretenimiento, sino tarea; mal Rey el que goza de sus estados, y bueno en el que los sirue” (I, XVI, 100). “Toda la salud del gobierno humano està, en que los Principes, y Monarcas afirmen su cara al lugar de su obligacion. Porque si dexan que las

La primera parte de la *Política de Dios* fue redactada por Quevedo –probablemente entre 1619 y 1621, y fue tal vez retocada en 1625 o en 1626 en razón de su publicación en Madrid– al calor de su reciente experiencia como hombre de confianza del duque Osuna que conoce al dedillo los entresijos y el funcionamiento de la Corte. Por ello, es simultáneamente un *espejo de príncipes y del valimiento* y una obra de circunstancias. De manera que, sobre la conceptualización abstracta de los temas generales, campea una diatriba al mal gobierno de Felipe III y la privanza de Lerma y una amonestación –la obra está dedicada al conde-duque– a Felipe IV y su principal ministro. La presunción se torna evidencia con el testimonio coetáneo de los *Grandes anales de quince días*:

Yo escribo en el fin de una vida y en el principio de otra; de un monarca que acabó de ser rey antes de empezar a reinar y de otro que empezó a reinar antes de ser rey. Aquél tan santo, tan grande... Éste tan formidable en los umbrales de la vida que en pocas horas de rigor, justicia y prisiones ha desquitado muchos años de clemencia y benignidad no conveniente de su padre. (*Grandes anales*, 59)

Los *Grandes anales*, obra de una extraordinaria penetración en el análisis del reinado de Felipe III, del tránsito al de Felipe IV, de las medidas adoptadas presuntamente contra el clan de los Sandoval y de los compases iniciales y primeras críticas del programa activista de modernización y reforma ideado por Olivares y desarrollado por la Junta de Reformación, así como en el retrato psicológico y moral de los Habsburgo españoles y sus principales validos, refleja, en sus dos primeras fases de redacción, la aquiescencia de Quevedo con la nueva situación política, en la cual Felipe IV y el conde-duque representan al monarca y el primer ministro perfectos. Empero, en una tercera redacción, marcada, tras años de colaboración con el régimen, tanto por la desafección con Olivares como por la frustración de las esperanzas de buen gobierno, Quevedo, escalpelo en mano, eliminaba aquellos pasajes en los que elogiaba sin paliativos la figura del valido, incluida su semblanza¹⁴. Ello venía a coincidir justamente con la redacción, en

manos de los que se la tuercen, la descaminen, mirarán con la codicia de sus dedos, y no con sus ojos. Aquel Señor, que no queriendo imitar a Cristo, se dexa gobernar totalmente por otro, no es Señor, sino guante, pues solo se mueve quando, y donde quiere la mano, que se lo calça” (II, II, 158). “Los ministros (M. P. S.) han de ser tratados del Principe Soberano como la espada, y ellos han de ser imitadores de la espada con el Principe. Este los ha de traer a su lado; ellos han de acompañar su lado. Y como la espada para obrar depende en todo de la mano, y brazo del que la trae, sin moverse por si a cosa alguna; assi los ministros no han de tener otras obras, y acciones, sino las que le diere la deliberación del Señor, que los tiene a su lado” (II, XXI, 269).

¹⁴ Sobre las tres versiones de *Grandes anales*, cf. Roncero López (2005: 45-49). Los pasajes omitidos sobre el conde-duque en la tercera versión, que es la que reproduce el editor, se pueden ver en apéndice (pp. 559a-560a). Por otro lado, los *Grandes anales* han de compararse con las cartas y relaciones de Andrés de Almansa y Mendoza, que cubren el periodo político comprendido entre

dos tiempos, antes y después de 1635, de la segunda parte de la *Política de Dios* –aunque ni difundida ni publicada en vida del autor–, donde Quevedo, en desgarradora apelación directa a Felipe IV, insistía en la necesidad de que el Rey asumiera, en imitación de Cristo, su oficio, que “no tienen los Reyes Consejero tan cualificado, como el trabajo”, y enarbole, cual el “*Dios de los Ejércitos*”, la bandera de la Milicia Divina así en la paz como en la guerra; al mismo tiempo que cargaba las tintas sobre el mal ministro.

Don Gaspar de Guzmán intentó evitar, en efecto, cualquier tipo de comparación entre su persona y la del cardenal duque, pero no lo consiguió. Apenas diez días después de la muerte de Felipe III, a quien había demandado en su lecho de muerte la anhelada grandeza, fue elevado al rango de duque por la gracia real de Felipe IV. Aunque en primera instancia no solo había rechazado puestos en la administración del Estado, sino que había promovido un decreto que impedía contraer más de un cargo cortesano, a la postre oficiaba de favorito del Rey con plenos poderes gubernamentales, ocupaba la vacante dejada por el duque de Uceda de sumiller de corps y a fines de 1622 accedía al puesto de caballerizo mayor. Para llevar a cabo su política activista y sus planes de reforma de la economía y las costumbres, hubo de substituir a la facción de los Sandoval por su propia *parentela*, conformada por la mancomunidad de los Guzmán, Zúñiga y Haro, en la Casa Real. Después de veintidós años de servicio al frente de los asuntos de estado, el conde-duque, a causa de las desastrosas circunstancias políticas por las que atravesaba la Corona, su maltrecha salud y la “conspiración de las mujeres” encabezada por la reina Isabel, fue derrocado por el rey el 17 de enero de 1643¹⁵ y sustituido por su sobrino don Luis Méndez de Haro, hasta su muerte en 1661. Empero, Lerma y Olivares son incomparables. Frente a la ostentación manifiesta del cardenal-duque, resalta la pretendida disimulación del conde-duque. Frente a la indolencia del primero, la hiperactividad del segundo. Frente al pensamiento aristocrático y una nobleza gobernante, el pensamiento soberanista y una nobleza de servicio.

En efecto, el conde-duque, que desde el primer instante fue recelado por la élite nobiliaria, tuvo un objetivo primordial: restituir la reputación y el prestigio de la Monarquía Hispánica en el interior y en el exterior. Para ello, era preciso restablecer la autoridad del Rey, recalcar su majestad, su talante estelar. El azar quiso que Felipe fuera el cuarto, como el sol, que, al residir en el cuarto cielo

abril de 1621 y mayo de 1627, o sea los años de bonanza del reinado de Felipe IV; sobre todo con las siete primeras cartas, datadas en 1621, por cuanto dan cuenta de la muerte de Felipe III, el cambio de régimen, la privanza de Olivares, la sustitución de clanes, las medidas de reforma y el proceso contra Rodrigo de Calderón (*Obra periodística*, pp. 167-227).

¹⁵ Es normal que Quevedo, en el siglo de la dramaturgia y ante un gran aficionado que supo extraer de ella el máximo rédito político, consignara, en carta al padre jesuita Pedro Pimentel, escrita en San Marcos de León el 28 de enero de 1643, la trayectoria y caída de Olivares en clave de comedia representada en el gran teatro del mundo (*Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, 40, p. 118).

según la cosmología de la época, se le denominaba el cuarto planeta. En consecuencia, el símbolo, el papel sobre el que reedificar la grandeza real sería el del *Rey Planeta*¹⁶. Felipe IV había de constituirse en el señor absoluto de sus dominios, en el regente ejemplar y en el príncipe de los mecenas de las artes y las letras. Madrid, en el teatro sobre cuyo proskenion resplandecería el mayor monarca del mundo. El rey tenía que someterse a una concienzuda preparación y un hondo aprendizaje que le capacitaran tanto para asumir las decisiones y el mando de sus posesiones como para ser un consumado especialista, un fino degustador, de las artes plásticas, escénicas y literarias, emulando, en el cetro y en el mecenazgo, el preclaro ejemplo de su abuelo, Felipe II. La Corte, que ya no incrementaría su población pese a continuar dilatándose, tendría que festejar y celebrar, engalanarse y refinarse para la ocasión. El resultado es de sobra conocido: Felipe IV y Olivares fracasaron estrepitosamente en sus pretensiones político-económicas dentro y fuera de la Monarquía. También en hacer del soberano un infatigable burócrata servidor del bien público. Por contrapartida, el Rey Planeta devino “Apolo Felipe”¹⁷ y Madrid se convirtió en un centro cultural de referencia: la Librería de la Torre Alta del Alcázar, compuesta por unos dos millares de libros reunidos por Francisco de Rioja a la altura de 1637, y la impresionante colección pictórica, además de otros objetos de ornamentación, que decoraba suntuosamente el Palacio del Buen Retiro, construido entre 1630 y 1633 por Giovanni B. Crescenci y Antonio Carbonel –ambas instituciones contrafiguras de la Regia Laurentina Escorialense y de El Escorial–, lo corroboran con creces¹⁸.

3. “EN POETAS HIERVE MADRID”

La producción literaria, en tanto texto, realidad signada o testimonio discursivo del contexto, se ligaba, en todas sus modalidades, a este proceso dinámico de gradual desarrollo de Madrid como ciudad capital y Corte de la Monarquía Católica, sobre todo durante el siglo XVII y más concretamente en la época de Felipe IV¹⁹. En efecto, al mismo tiempo que se hacía más cortesana, más urbana,

¹⁶ Así, por caso, Calderón, en *El sitio de Breda*, decía que “Filipo” era “cuarto planeta de la luz del día” (I, v. 36). En el romance que Estebanillo compone para el cumpleaños del Cardenal-Infante, alude a Felipe IV como “este claro Sol de el Austria” (*Estebanillo González*, II, IX, 163; y en II, XII, 332-333). Gracián apelaba a don Juan de Austria “brillante rayo del Planeta Cuarto y rayo ardiente de la guerra”, en la dedicatoria a la segunda parte de *El Criticón* (p. 285).

¹⁷ Como le denomina Lope de Vega en el v. 99 de las espinelas a don Juan Infante de Olivares, en las que describe la Librería de la Torre Alta del Alcázar (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 165, pp. 354-358).

¹⁸ Sobre el reinado de Felipe IV, véase Bouza (2005); Brown y Elliott (2003); Domínguez Ortiz (1973); Elliott (2009 y 2007: 181-351); P. Fernández Albadalejo (2009: 70 y ss.); *La crisis de la monarquía de Felipe IV* (2006).

¹⁹ J. A. Maravall, en su fundamental estudio sobre *La cultura del Barroco* (1975), concebía, en visión panorámica, el Barroco como un período histórico europeo, circunscrito al siglo XVII, de crisis y transformación social, cultural e intelectual que afectó a todos los órdenes de la vida. Afirmaba,

la literatura lo codificaba, lo tematizaba, lo convertía en modelo histórico-social, lo categorizaba sintácticamente como espacio, lo configuraba como protagonista. Así, la novela cortesana, la picaresca y la imbricación de ambas; la sátira, la prosa festiva y el relato costumbrista; la comedia, sobre todo la urbana de costumbres contemporáneas, y los entremeses; la epístola en verso, la poesía heroica –“elogios, memorias de príncipes y varones ilustres”–, el romance, la poesía satírico burlesca, las jácaras, los bailes y en general la poesía rufianesca; el ensayo político, la prosa didáctica, los memoriales, las gacetas, los avisos, los pasquines, los libelos y manuscritos de todo tipo. Veámoslo con textos del periodo y sobre las cuestiones de la fiesta, el amor, el aviso y la denuncia de la corrupción, en sintonía con el primer apartado, dejando para el final la del pícaro en la ciudad.

El 17 de marzo de 1623 Carlos Estuardo, príncipe de Gales, acompañado por Jorge Villiers, marqués de Buckingham, arriba, a primera hora de la noche y por sorpresa, a Madrid para negociar su matrimonio con la infanta María de Austria, hermana menor de Felipe IV. Las medidas recién adoptadas por la Junta Grande de Reformación, fundamentalmente las antisuntuarias y de costumbres, se van al traste. La villa y Corte vivirá seis meses, hasta el 9 de septiembre, de continuos y lujosos festejos:

Desde que llegó el príncipe de Gales a esta corte, se ha tenido con su alteza toda la cortesía posible y cuidado de su regalo y deseo de festejarle y entretenerle, así con diversas fiestas que se le han hecho, corriendo toros en cantidad, con rejones y lanzadas admirables, como jugando cañas de vistosas libreas, caballos y jaeces, cosas pocas veces o nunca vistas de la nación inglesa; ya con máscaras y encamisadas, que han bien merecido las particulares relaciones que de ellas se han hecho; y ya con comedias excelentes, así por los autores que las han

además, que el Barroco, sustentado materialmente por el Estado Monárquico Absolutista, constituía la primera manifestación en la historia de una cultura eminentemente urbana, que, mediante técnicas de persuasión, de coerción y de control ideológico, pretendió dirigir y configurar la mentalidad de una población ciudadana masificada, generada por el cambio económico, hacia el fortalecimiento y el estatismo del orden social tradicional (Cf. Maravall: 2000, esp. pp. 23-51 y 131-306). Mas conviene matizar que la Monarquía Hispánica, pese a la centralización y burocratización efectuada por Felipe II y a los intentos de enaltecer el poder y la autoridad real por parte de Olivares, expresados en el Gran Memorial (1624) a Felipe IV y desarrollados en el proyecto de la Unión de Armas, no llegó a implantar el Absolutismo; la multiplicidad de Reinos que la conformaban y su diversidad constitucional, los Consejos y la oposición interna lo impidieron. Por otro lado, y más allá de la sobredimensión de la capacidad estatal de manipular la opinión pública que, como ha demostrado J. H. Elliott con la España de Olivares, podía resultar contraproducente y aun perjudicial, la gran literatura del periodo, incluso la hipotéticamente más reaccionaria en el plano ideológico, se erige en un arma de doble filo al propiciar la ambigüedad, la duda, el perspectivismo, la polisemia y el escepticismo. El caso ejemplar lo constituye la obra de Quevedo, en la que el artista, singularmente el satírico, supera, va mucho más allá que el moralista y el pensador político. Pero también la de Góngora, Lope, Tirso, Gracián o Calderón. Por otro lado, véase el interesantísimo estudio de E. García Santo-Tomás (2004).

hecho como por el primor a que ha llegado la poesía y elegancia de ellos en estos tiempos, y por las diferencias de bailes y músicas con las que han adornado, y esto con tanta frecuencia que cada semana ha oído una o dos comedias; ya saliendo a caza o a montería al Pardo, a los bosques y sotos de su majestad...; ya saliendo a las casas de placer de su majestad, a la del Campo, donde dicen que está la primavera del paraíso en cuadros de flores, calles de árboles, burladores, grutas y fuentes de agua, hermosísimos y grandiosos estanques abundantes de peces y de cisnes...²⁰

Finalmente las negociaciones del casamiento fracasaron y provocaron, en un momento extremadamente delicado, un deterioro en las relaciones entre las Coronas de España e Inglaterra. Pero el rey, el valido, la aristocracia y la villa mostraron al heredero inglés la fastuosidad, el derroche y los infinitos recursos de la Corte. No sería esta la última vez que en situaciones críticas Madrid daba una lección de esplendor y poderío al mundo²¹.

Sucede que la fiesta, en la sociedad española del siglo XVII, era una institución cívica, religiosa o cortesana, organizada, reglamentada y jerarquizada desde el poder para infundir admiración, asombro, entretenimiento, evasión y beneplácito. La fiesta constituía un espacio emblemático y privilegiado; un lugar, salvo los actos cortesanos privados, en el cual reunir al parigual a todos los componentes de la sociedad bajo la noción neutra de “espectador”, como concurrentes de una experiencia compartida de diversión, transformación y sublimación social. La fiesta escenificaba una ilusión, una performance no menos estilizada que ingeniosa, mejorada que artificial, de una realidad que afirmaba. Las fiestas se celebraban regularmente en fechas señaladas del calendario litúrgico (San Blas, Carnestolendas, Pascua, el Corpus, San Juan, Santiago el Verde), o excepcionalmente para conmemorar eventos extraordinarios (victorias militares, autos de fe, funerales, canonizaciones, enlaces, visitas oficiales). La fiesta

²⁰ Andrés de Almansa, *Obra periodística*, 12, pp. 267-275, pp. 270-271. Más noticias en las cartas 11 y 13 y las relaciones 1-8.

²¹ Quevedo, en su correspondencia, especialmente la mantenida con el duque de Medinaceli y don Sancho de Sandoval entre 1635 y su prisión en San Marcos en 1639, no deja de criticar el despilfarro de la Casa Real en las fiestas y representaciones del Palacio del Buen Retiro así como la vanidad de la élite señorial, mientras el Imperio se tambalea y el pueblo es extenuado con los costes de la guerra. Sirva esta carta, escrita en Madrid el 10 de marzo de 1637 a don Sancho, como botón de muestra, habida cuenta de que el contraste de las noticias no puede ser más elocuente: “Todo es juntar cauallería. Aier entraron aquí cien escuderos de la costa con sus lanzas i adargas. Banse tomando cauallos de coches i de las aldeas, i pocos son buenos aun para bagaxe de víueres. Grandes preuenciones se hazen para la defensa, i espero en Dios se conseguirá. Antes de aier vbo sortixa i faquín en el Buen Retiro: corriéronse premios. Corrió Su Magestad, Dios le guarde. Tubieron sobre correr leve disgusto el marqués de Cuéllar i el de Aytona. El de Cuéllar le dio méritos de desafío i sacó al campo al de Aitona... Yo deseo con toda la alma salir de aquí e irme a ese rincón [La Torre de Juan Abad]”. (*Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval [1635-1645]*, 20, pp. 276-278)

barroca, como categoría, agrupaba un conjunto heterogéneo de manifestaciones y formas de expresión cuyo denominador común estribaba en la desmesura, la apertura pública que extralimitaba lo privado y su carácter efímero de consumo inmediato; englobaba mascaradas, justas, sortijas, cañas, batallas, naumaquias, saraos, corridas, danzas, mojigangas, bufonadas, banquetes, pompas, certámenes, arquitecturas provisionales, juegos de pelota, luminarias, fuegos de artificio y, por supuesto, el espectáculo de los espectáculos: la representación teatral²². La fiesta, en fin, no solo comportaba creación literaria –poesía de ocasión, emblemas, epigramas, jeroglíficos, comedias–, sino que conformó un género propio: las crónicas, en verso o en prosa, impresas o manuscritas, de los festejos, con su estilo alambicado, relamido y condescendiente, como *La relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro* (1622) de Lope de Vega²³. Extraordinaria, a más de comiquísima, es la relación de las fiestas de una aldea aragonesa que cuenta Estebanillo (XII), con su batalla de moros y cristianos, sus encierros, sus corridas, su arquitectura efímera y su certamen poético, que vence el pícaro bufón con el soneto gongorizante *Maravilla epigrama procelosa*. No menos hilarante es el encuentro de Pablos con el prolífico clérigo poeta, al que no le premiaron en el cartel de Alcalá “unos cantarcicos” (I, 9)²⁴. La fiesta se convirtió también, por tanto, en un ingrediente imprescindible de la ficción, ya como espacio lúdico de reunión donde agitar y animar la trama, ya como profesión, asociada al teatro o al carnaval, de los personajes; así, por caso, Alonso, en *Alonso, mozo de muchos amos* (I, 9), Pablos, en *La vida del Buscón* (II, 9), Teresa, en *La niña de los embustes* (XV-XVI) y Estebanillo, en *La vida y hechos* (II y IV) se ligan a una compañía de representantes; este último participa además dos años consecutivos en las fiestas de Carnestolendas de Bruselas con la elaboración de sendas mascaradas en honor de su señor, el Cardenal-Infante (VIII).

No hay variante del amor –ninguna fue ajena a su fervoroso vitalismo– que no retratara Lope de Vega en sus prosas, sus poesías y sus comedias. Todas, como en una suma conceptual, confluyen, sobre el cañamazo de la historia de un desengaño amoroso abocado al desenamoramiento (“traen consigo los deleites por sombra la conciencia”), en *La Dorotea* (1632), acción dialogada en prosa trufada de poemas que se despliega en el paisaje urbano de la Corte. Con rápida

²² Juan de Zabaleta no solo aún las dos grandes metáforas del mundo y de la vida que impregnan la cultura del Barroco al hablar de la comedia (“las comedias son muy parecidas a los sueños”), sino que en la pintura tipificada que realiza de las dos mujeres que asisten a una función el día de fiesta desde por la mañana para coger buen sitio en la cazuela y que terminan vapuleadas, separadas y sin ver nada, casi vislumbramos a Gorgo y Praxínoa, las siracusanas de Teócrito (Cf. Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, II, I, pp. 307-323, esp. pp. 317 y ss.).

²³ Cf. Lope, *Obras escogidas*, IV, pp. 383-410.

²⁴ Conviene indicar que seguimos la disposición textual de la edición impresa del *Buscón*, que se divide en dos libros, el primero de trece capítulos y el segundo de diez.

pincelada de artista y conocimiento de perfecto cortesano²⁵, Lope menciona lugares que ambientan la acción y descubren la vida cotidiana de Madrid: las casas particulares, los paseos por el Prado, la Carrera de San Jerónimo y el Soto, las compras en la Puerta de Guadalajara, las tabernas, las iglesias y centros de devoción de beatas, el mundillo literario, los negocios administrativos... Porque, efectivamente, el erotismo del Barroco acontece, en contraposición al del Renacimiento, que había proseguido el caballeresco sentimental y refundado el mito pastoril, en la gran ciudad. Y cuando no, rebaja el idealismo a un realismo desmitificador²⁶ o a un rusticismo paródico, como en las extraordinarias *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) del propio Lope, dedicadas, en parte, a Juana, una lavandera del río Manzanares, que son contrahechura del cancionero tradicional²⁷. La retórica del amor sublimado pervive anclada en la lírica amatoria y, más afectada, incluso acartonada –aunque productora también de obras maestras–, en la novela de tipo griego, el drama y la novela cortesana, con sus intrigas amorosas, tan sofisticadas como enmarañadas, protagonizadas por personajes de elevada condición social, cuya resolución, maquinal y convencionalmente, desemboca en la restauración del orden bajo la égida del matrimonio o en una tragedia ejemplar. La pauta amorosa más urbana, la que anima

²⁵ “Hermosa Babilonia en que he nacido / para fábula tuya tantos años, / sepultura de propios y de extraños, / centro apacible, dulce y patrio nido; / cárcel de la razón y del sentido, / escuela de lisonjas y de engaños, / campo de alarbes con diversos paños, / Elisio entre las aguas del olvido; / cueva de la ignorancia y de la ira, / de la murmuración y de la injuria, / donde es la lengua espada de la ira” (Lope, *Rimas humanas y otros versos*, 179, vv. 1-11, p. 306). En un carta de agosto de 1604 dirá: “Si Dios me guarda el seso, no más corte, coches, caballos, alguaciles, músicos, ramerías, hombres, hidalguías, poder absoluto y sin putos disoluto, sin otras sabandijas que cría este océano de perdidos, lotos de pretendientes y escuela de desvanecidos” (*Cartas*, I, pp. 67-69, p. 68). Pero a partir de 1610 ya no abandonaría la Corte. De hecho, a través de la comedia urbana de costumbres contemporáneas de Lope, desde *Las ferias de Madrid*, *El mesón de la corte* y *La bella malmaridada* hasta *La noche de san Juan*, *El desprecio agradecido* y *Las bizarrías de Belisa*, pasando por *La discreta enamorada*, *El acero de Madrid*, *La dama boba* o *La moza de cántaro*, se puede observar la evolución de Madrid desde el reinado de Felipe II hasta el de Felipe IV.

²⁶ Cervantes es, por antonomasia, el protagonista del desenmascaramiento y desmoronamiento tanto del mito caballeresco como del pastoril al tamizarlos con la realidad y el distanciamiento de la ironía, el humor, la burla y la parodia. Pero no es más que la punta de lanza de una nueva concepción de la literatura que, tras haber asimilado el legado humanista renacentista, lo transgrede y lo transforma.

²⁷ En el advertimiento al señor lector, en el cual Lope caracteriza a su heterónimo como “un filósofo antiguo en el desprecio de las cosas que el mundo estima”, dice que en “cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destos epigramas, he sospechado que debía de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse, o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados” (*Tomé de Burguillos*, pp. 115 y 116). Soberbio es el soneto de fino estilo paródico *Túrbase el poeta de verse favorecido*, del que transcribimos los cuartetos: “Dormido, Manzanares discurría / en blanda cama de menuda arena, / coronado de juncia y de verbena, / que entre las verdes alamedas cría, / cuando la bella pastorcilla mía, / tan sirena de Amor, como serena, / sentada y sola en la ribera amena, / tanto cuanto lavaba, nieve hacía” (11, vv. 1-8, p. 141).

buena parte de la comedia de capa y espada, la novela cortesana apicarada, la novela picaresca y otros géneros festivos y satírico grotescos, la resume perfectamente Lope en el prólogo de *La Dorotea* al ponderar el desenfreno, la vivacidad, la soberanía del dinero (“¡Majadero! / ¿Amores en la Corte, sin dinero?” [Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, I, vv. 371-372]), los intereses creados, la falsedad social, los embustes y el escarmiento:

Pareceránle [al lector] vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños. (*La Dorotea*, p. 60)

La Corte no solo produjo abundantes “menosprecios” –algunos tan fabulosos como los tercetos *¡Mal haya el que señores idolatra* (1609) y *Las soledades* (1613-1614) de Luis de Góngora, la *Epístola moral a Fabio* (c. 1612) del capitán Fernández de Andrada o el romance epistolar *Desde esta Sierra Morena* (1613) y la silva *¡Oh tú, que, inadvertido peregrinas* (1645) de Francisco de Quevedo–, sino también copiosos “avisos” para cortesanos en ciernes, por cuanto no pecar de ignorancia en asuntos de protocolo y reputación era tan fundamental para unos como no desconocer los innumerables peligros de semejante laberinto para todos. “La mucha experiencia que tengo de la Corte” alentó a hombres de palacio, pensadores políticos, moralistas, literatos, satíricos “a dar a entender lo que en ella he conocido” (Quevedo, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, p. 321). El mismo Lope puso en boca de Dorotea un “Arancel con que ha de andar un caballero indiano en la Corte” (*La Dorotea*, II, 4, 172-173). Antonio Liñán y Verdugo redactó, en forma dialogada, una muy variada *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* (1620). Baptista Remiro de Navarra otra sobre “doncellas al uso” en *Los peligros de Madrid* (1646). Francisco de Quevedo escribió un romance burlesco, “A la Corte vas, Perico; / niño, a la Corte te llevan / tu mocedad y tus pies”, rotulado *Instrucción y documentos para el noviciado de la Corte*. Lo mismo Gabriel Bocángel, pero en serio, en su célebre romance epistolar, “A la corte vas, Fernando, / noble, heredado y mancebo”, titulado *El cortesano* (¿1650?). Baltasar Gracián modeló realce a realce, en *El Discreto* (1646), la figura perfecta del hombre de mundo barroco, sustituto simbólico del cortesano renacentista, conocedor de sí mismo (“comience por sí mismo el discreto a saber, sabiéndose”), que, basado en la autoridad, la cautela, el disimulo, la prevención, la experiencia y desde la atalaya del desengaño, transita en “el seguro medio de cordura” cual peregrino por el camino de la vida hasta la postrer hora, por cuanto “la misma Filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces, para acertarla hacer una sola después” (Gracián, *El Discreto*, pp. 169,

175 y 365-366). En *El Criticón*, el personaje del Cortesano, habiendo deconstruido hartamente significativamente el manual de *El Galateo Cortesano*, irónica hibridación de *El Galateo* de Giovanni Della Casa –o de *El Galateo Español* de Gracián Danstisco– y de *El Cortesano* de Castiglione, que el Librero de la Calle Toledo les había ofrecido a Andrenio y Critilo, les encarece “la célebre *Ulixea* de Homero” como único tratado útil de cortesanía para sortear “tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza”, pues “sabed que el peligroso mar es la corte, con la Cila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras” (*El Criticón*, I, XI, 244-245).

La Corte, cierto, aparece en toda su crudeza como el territorio de la seducción, el deleite, el engaño y el encantamiento bajo la apariencia de la radiante belleza, a la que sucumbe, como joven inexperto e imprudente, Andrenio, mientras Critilo visita El Escorial, “templo del Salomón Católico”, y Aranjuez, “patria de Flora”. Falsirena incardina la concepción del amor, expuesta arriba por Lope, que ponen en práctica Flora, en *La sabia Flora malsabidilla* (1621) de Salas Barbadillo, Felician, Luisa, Constanza y Dorotea, en *Las harpías de Madrid* (1631), Tomasa de Bitiguidiño, “mohatrera de doncellazgos”, en *El diablo Cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, Rufina en *La garduña de Sevilla* (1642), de Castillo Solórzano, Beatriz y doña Serafina, en la *Vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez, la “ingrata Dulcinea” y la cortesana napolitana amores de Estebanillo y otras infinitas “salteadoras del amor” o “damas de dame”²⁸:

No os canséis ni recibáis enfado –le dice un vecino a Critilo–. Es verdad que ha vivido ahí algunos días una Cirze en el çurcir y una sirena en el encantar, causa de tantas tempestades, tormentos y tormentas, porque a más de ser ruin, aseguran que es una famosa hechicera, una célebre encantadora, pues convierte los hombres en bestias; y no los transforma en asnos de oro, no, sino de su necedad y pobreza. Por essa corte andan a millares convertidos (después de divertidos) en todo género de brutos. Lo que yo sé dezir es que, en pocos días que aquí ha estado, he visto entrar muchos hombres y no he visto salir uno tan solo que lo fuese. Y por lo que esta sirena tiene de pescado, les pesca a todos el dinero, las joyas, los vestidos, la libertad y la honra; y para no ser descubierta, se muda cada día, no en la condición ni en las costumbres, sino de puestos: del un cabo de la villa salta al otro, con lo cual es imposible hallarla, de tan perdida... Muda tantos nombres como puestos: en una parte es Cecilia por la Cila, en otra Serena por lo sirena, Inés porque ya no es, Teresa por lo traviessa, Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita. Con estas artes los pierde a todos, y ella gana y ella reina. (Gracián, *El Criticón*, I, XII, 254-255)

²⁸ Recuérdese la tipología de mujeres madrileñas que, en silvas, le brinda Tello a su señor don Juan, en *Las bizzarrias de Belisa* (I, vv. 385-414) de Lope.

La visión desengañada, amarga y grotesca de una ciudad desmesurada y anónima, donde todo tiene cabida, es espeluznante: Critilo “salió de Madrid como se suele, pobre, engañado, arrepentido y melancólico”. Le salvará su encuentro con Egenio, el hombre que “tenía otro sexto [sentido] mejor que todos...: y era la necesidad”. En su compañía, busca a Andrenio en “aquellos cómicos corrales, vulgares plaças, patios y mentideros” de la villa, donde se topan con una galería de depravados por el oro, hasta dar con él en el sótano de la casa de su perdición: zahúrda de inmundicia moral habitada de “moços galanes de tan corto seso cuan largo cabello; hombres de letras, pero necios; hasta viejos ricos” e iluminada por brazos humanos cuyos dedos ardían como candelas, “aunque no tanto daban luz quanto fuego que abrasaba las entrañas” (Gracián, *El Criticón*, I, XII, 256-263)²⁹.

Antes de esta visita a una Corte satirizada en la misma proporción que alegorizada, Gracián había rebautizado a Madrid, en homología con Petrarca y en sintonía con su tiempo, como la “gran Babilonia de España, emporio de sus riquezas, teatro augusto de las letras y las armas, esfera de la nobleza y gran plaça de la vida humana” (*El Criticón*, I, V, 125). Recién arribados al mundo, la “casa hecha y derecha por el mismo Dios para el hombre” pero trabucada por su pernicioso acción, maestro y alumno se topan, en su camino en busca del hombre, con el medio hombre por excelencia, el centauro Quirón. A las primeras de cambio les desengaña: en el mundo actual no quedan hombres cabales, es decir, héroes, “ni aun memoria dellos”, sino “semihombres”, porque “mientas el vicio prevalezca no campeará la virtud, y sin ella no puede haber grandeza heroica”. La demostración fáctica de ello, de que “las fieras... se han hecho cortesanas..., rúan las calles, pasean las plaças, y los verdaderos hombres de bien no osan parecer, retirados dentro de los límites de su moderación y recato”, la adquieren en la “Plaça Mayor”. Allí, mientras van “passeando y passando”, contemplan, para estupor de Andrenio, el extravagante desfile, cual pintado por El Bosco, de bestias humanas, que Critilo y Quirón van desenmascarando. De resultas, y ante tanta clarividencia, ante la percepción del mundo como es, no queda más remedio que “ver, oír y callar” (*El Criticón*, I, VI, 127-148).

El abismo insalvable entre el pasado heroico y el estado presente del mundo, tanto en esa visión tragicómica de la existencia que suscita la mueca amarga como en esa estética grotescamente deformada, anticipa, bien que desde el desengaño neoestoico y el escepticismo filosófico, el esperpento de Valle-Inclán. De hecho, la Plaza Mayor, concebida como un microcosmos invertido en el que el

²⁹ Sobre los “moços galanes de tan corto seso cuan largo cabello”, téngase en cuenta, aparte de *El lindo don Diego*, la estupenda descripción que da Zabaleta en el primer capítulo de *El día de fiesta por la mañana*, “El galán”, que tantas similitudes guarda con la de Petrarca en la carta a su hermano Gherardo, sobre todo en lo atinente al peinado y el calzado (pp. 99-113).

hombre ha llegado “a tal punto de desatino, que no sabe cuál es su mano derecha, pues pone el bien a la izquierda, lo que más importa echa a las espaldas, lleva la virtud entre los pies y en lugar de ir adelante vuelve atrás”, no está muy lejos del Callejón del Gato, donde los héroes clásicos van a mirarse absurdamente reflejados en los espejos cóncavos.

Más cerca se encuentra aun la Calle Mayor; también llamada de la Hipocresía, “calle que empieza con el mundo y se acabará con él; y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella. Unos son vecinos y otros paseantes, que hay muchas diferencias de hipócritas” (Quevedo, *El mundo por dentro*, p. 362). Tanto, que si en la viciosa Plaza Mayor de Babilonia “nunca está quieto el hombre, con nada se contenta” (Gracián, *El Criticón*, I, VI, 129), tampoco podía estarlo en la vecina calle: “Es nuestro deseo peregrino en las cosas desta vida, y así con vana solicitud anda de unas en otras sin saber hallar patria ni descanso; aliméntase de la variedad y diviértese con ella; tiene por ejercicio el apetito y este nace de la ignorancia de las cosas”. Ocurre que el soñador de esta “fantasía”, confuso y distraído por los deleites y la vanidad del mundo, es requerido, en mitad de la calle, por un viejo maltratado en el vestido pero venerable y digno de respeto en la compostura: “Yo soy el Desengaño”. Se trata, evidentemente, del mismo par maestro-alumno u hombre experimentado-joven ingenuo que el de *El Criticón*, cuya prosapia se remonta a la Antigüedad y arriba hasta bien entrado el otoño del Renacimiento –el parecido con el comienzo de los *Soliloquia* de Agustín, el *De consolatione Philosophae* de Boecio y el *Secretum meum* de Petrarca es extraordinario–. “Amigo de decir verdades”, el Desengaño comienza la cura o adoctrinamiento de su soñoliento pupilo con dos motivos arquetípicos que, provenientes en última instancia de Platón, el estoicismo y los primeros pensadores cristianos, fueron reactualizados, a la zaga de Petrarca, por el humanismo, y son capitales en el pensamiento de Quevedo, a saber: el *tempus fugit* y la *cogitatio mortis*. A renglón seguido, le invita a tomar la medicina que debe conducir al enfermo de apariencias a la clarividencia y el *de contemptu mundi*: “Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor, que es a donde salen todas las figuras, y allí verás juntos los que por aquí van divididos sin cansarte; yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece”. En una “calle del mundo”, primero, contemplan una serie de personajes –un sastre que se viste como un hidalgo, un caballero chanflón, un caballero señoría fundado en el viento, un discreto mentecato, viejos tintados, niños consejeros– que el Desengaño va develando, para concluir que “todo hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis”. Después, apostados ya en la Calle Mayor, observan una serie de viñetas –el falso entierro, la fingida tristeza del velatorio, un aguacil y un escribano impostores, un rico ostentoso, una coqueta mujer más tienda que naturaleza– que el narrador inter-

preta “por de fuera” y el guía le descubre “por de dentro”, hasta hacerle comprender bien la lección: “¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos!”.

Lo más sorprendente de esta *visio* o alegoría satírico moral sobre el desengaño, vista a través de una topotesia degradadora de la Calle Mayor como símbolo del mundo, estriba en la ambigüedad semántica propiciada por la *acatalepsia* escéptica de Quevedo:

Es cosa averiguada, así lo siente Metrodoro Chío y otros muchos, que no se sabe nada, y que todos son ignorantes, y aun esto no se sabe de cierto, que a saberse ya se supiera algo; sospéchase. Dícelo así el doctísimo Francisco Sánchez, médico y filósofo, en su libro cuyo título es *Nihil Scitur*, no se sabe nada. En el mundo hay algunos que no saben nada y estudian para saber, y estos tienen buenos deseos y vano ejercicio, porque al cabo solo les sirve el estudio de conocer cómo toda la verdad la quedan ignorando. Otros hay que no saben nada y no estudian porque piensan que lo saben todo; son destos muchos irremediables; a estos se les ha de invidiar el ocio y la satisfacción y llorarles el seso. Otros hay que no saben nada y dicen que no saben nada porque piensan que saben algo de verdad, pues lo es que no saben nada, y a estos se les había de castigar la hipocresía con creerles la confesión. Otros hay –y en estos, que son los peores, entro yo– que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada y dicen de todos que no saben nada y todos dicen dellos lo mismo y nadie miente. (Quevedo, *El mundo por de dentro*, pp. 359, 361, 366, 371 y 357-358)

Habitualmente se considera el Barroco español como un período reaccionario que propició el repliegue y el retroceso en lugar del despliegue y el progreso, que optó, a contrapelo del resto de Europa occidental, por no traspasar sino quedarse en el umbral de la Modernidad. Pero, a mi juicio, no es del todo así. Aparte de la fundamental innovación artístico-literaria que aportó, en la teoría gnoseológica, frente al racionalismo deductivo de Descartes y los grados de certeza empírica de Bacon como formas de conocimiento de la realidad, ensayó una vía intermedia igual de radical, de singular y de válida: la incertidumbre epistemológica; un *tertium quid* suspendido entre la apariencia y la esencia, que, pasando por el desengaño de raigambre neoestoica, conduce al escepticismo y al perspectivismo y otea el relativismo³⁰. La imagen gráfica la brinda Gracián, quien,

³⁰ A estas alturas el escepticismo no constituía ninguna novedad. Desde Petrarca –solo hace falta leer el *De ignorantia* para corroborarlo– y la recuperación y traducción a lo largo del siglos XV y XVI de la *Vita Pyrrhonis* de Diógenes Laercio y el *Adversus mathematicos* de Sexto Empírico, así como de los *Academica* de Cicerón, era una alternativa cognoscitiva que, en convivencia con las otras ramas del saber filosófico y científico, cobró carta de naturaleza con la fenomenología de la

después de alegorizar la dicotomía del vicio y la virtud, representa el “bivio... donde Hércules se halló perplejo” o “la docta letra de Pitágoras”, pero no con dos caminos sino sorprendentemente con tres: “viose aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la tradición común ser dos los caminos (el plausible, de la mano izquierda, por lo fácil, entretenido y cuesta abajo; y al contrario el de la mano derecha, áspero, desapacible y cuesta arriba), halló con no poca admiración que eran tres los caminos, dificultando más su elección”; hasta que da con la clave: “Todos, al fin, verás que van por extremos, errando el camino de la vida de medio a medio. Echemos nosotros por el más seguro, aunque no tan plausible, que es el de una prudente y feliz medianía” (Gracián, *El Criticón*, I, V, 120-125). La esencia la resume Cervantes en *El viaje del Parnaso*: “Diera un dedo / por saber la verdad segura, y presto” (VI, vv. 134-135) y en el “todo puede ser” de Sancho (*Don Quijote*, II, XI). Sin olvidar la confrontación dialéctica de puntos de vista que visan los cuarenta cuadros de *La hora de todos* de Quevedo, enmarcados además por ese Olimpo Patio de Monipodio hábitat de dioses truhanes que abandonan a los hombres a su suerte ante los embates de la Fortuna. Solo la autognosis, sumada a la discreción, la prudencia y la experiencia de vida como aprendizaje sostenido, palian la perplejidad ante un mundo cuya única verdad, aparte de la muerte, es la imposibilidad de asir la verdad.

Como quiera que sea, para que haya desengaño ha de haber engaño, y la Corte, Madrid, donde los vicios y la corrupción se hacinan y se multiplican, era el señuelo:

Es Madrid un maremagno donde todo bajel navega, desde el más proceloso galeón hasta el más humilde y pequeño esquife; es el refugio de todo peregrino viviente, el amparo de todos los que la buscan; su grandeza anima a vivir en ella, su trato hechiza y su condición alegra. ¿A qué humilde sujeto no engrandece y muda de condición para aspirar a mayor parte? ¿Qué linaje obscuro y bajo no se bautizó con nuevo apellido para pasar plaza de noble? Finalmente, Teodora, la corte es el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones. (Castillo Solórzano, *Las harpías de Madrid*, p. 48)

Ningún género literario explotó más las posibilidades del engaño y el desengaño que la novela picaresca, habida cuenta de que son sus ingredientes fundamentales. Ninguno estaba tan vinculado al espacio urbano como ella, al punto de constituir su primera manifestación histórica, tanto en una dimensión horizontal, bien a través de las distintas ciudades que recorre y cohesiona el pícaro

probabilidad expuesta por Francisco Sánchez en *Quod nihil scitur* y, desde otro enfoque, por Montaigne en *Les Essais*.

en su trayectoria, bien de los lugares de la acción (exteriores e interiores, públicos y privados) en los que se mueve y marcan su vida dentro del espacio urbano, como en una dimensión vertical, a través de los diferentes estratos sociales con los que entra en contacto en el marco de la ciudad y, fuera de ella, en los caminos (y ventas) que las enlazan. Antes sin embargo de analizar el funcionamiento de Madrid como categoría espacial en la serie picaresca del reinado de Felipe IV, conviene que hagamos un poco de historia y delimitemos el corpus.

4. UN GÉNERO A DEBATE

Si hubiéramos de comenzar por el principio, habría que hacerlo por el importante ensayo de finales de los años sesenta de Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto «novela picaresca»”. La razón es bien sencilla: por un lado, Fernando Lázaro ponía en cuarentena una dilatada tradición crítica, tan generosa en su manifestación como heterogénea en la intelección del género, que se apoyaba en el contexto y la tematología en su definición, categorización y clasificación³¹; por otro, fijaba los parámetros esenciales para establecer una taxonomía más precisa y global de la serie picaresca a la par que encauzaba el discurrir hermenéutico hacia la morfología y el diseño estructural. Ello no quiere decir, naturalmente, que no hubiera habido aproximaciones formalistas previas –que en su estudio asume, en especial las atingentes a la perspectiva como rasgo caracterizador y a las pragmáticas como configuradoras del género³²–; como tampoco que cesaran posteriormente las referencialistas³³; ni tan siquiera que se acallaran las voces que claman contra la existencia y construcción de un hipotético modelo literario, cuando no, en función de su labilidad, de la noción misma de género³⁴. Pero suponía, en cualquier caso, un punto de inflexión paradigmático.

³¹ Pese a que en este ensayo aludía a la tradición crítica en general a fin de postular que “resulta necesario, para comprender qué fue la “novela picaresca”, no concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética (Lázaro Carreter, 1978: 198-199), en sus “Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura* de Alexander A. Parker”, sostenía que su estudio “Para una revisión...” “constituía una réplica a ciertos aspectos de la obra de Parker” (Lázaro Carreter, 1984: 99). Otros importantes acercamientos extraliterarios fueron: Herrero (1937); Bataillon (1982); A. del Monte (1971); Molho (1972).

³² Cf. Castro (2002a: 213-221 y 423-440); Blanco Aguinaga, (1957); Guillén (1971: 71-106 y 1988: 197-211).

³³ Cf. Maravall (1986); Cross (1986: 11-248); Dunn (1993); J. C. Rodríguez (2001); Cavillac (1999 y 2010).

³⁴ Cf. solo Montoya (2006). Respecto del género como categoría literaria, comenta Aguilar e Silva (2005: 170-192, [189]) que “la poética moderna, desengañada de toda clase de tentaciones dogmáticas absolutistas, buscando en la historia su fundamentación, ha rehabilitado el concepto de género literario”. Lo mismo suscribe Guillén (1985: 141-181 [179]): “hoy por hoy la genología goza de buena salud”. Véase también Wellek y Warren (2009: 266-279); Segre (2002: 234-263); Cabo Aseguinolaza (1992: 143 y ss.)

En sus *Estudios de poética* (1976), Lázaro Carreter formulaba, al socaire de la síntesis efectuada por Boris Tomachevski (1982: 211-269 [211-215]) de la genología de los formalistas rusos³⁵, seis principios básicos sobre los que apuntalar el concepto de género: Uno: “el género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza siempre hay un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten”, dado que “es propia de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos, y su búsqueda constante de nuevas fórmulas”. Dos: “un género... se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación”. Tres: “esa estructura... consta de funciones... desempeñadas... por ciertos elementos significativos... que permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas”. Cuatro: “la acción de los epígonos no se limita a reiterar..., suprimirá o alterará funciones, las refundirá, mezclará géneros, querrá ser original en el plano del contenido”. Cinco: “la afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas”. Seis: “cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, más o menos larga” (Lázaro Carreter, 1985: 113-120 [116-119]).

Ellos no eran sino los mismos principios que había aplicado en la dilucidación del concepto “novela picaresca”. Así, la cuestión fundamental sobre la cual se articula su ensayo es la “distinción entre maestros y epígonos” en la constitución formal, la evolución y la disolución del género; o bien entre una primera fase de “tensión constituyente” representada por las obras que incorporan los rasgos distintivos de la serie y una segunda, formada por los seguidores que someten

³⁵ Los formalistas rusos –en especial Y. Tyniánov (2007)– concebían la literatura como un sistema en correlación con otros sistemas no literarios y condicionado por ellos que es dinámico y variable en su historicidad. Los géneros son sistemas caracterizados por rasgos dominantes y funciones propias dentro del sistema literario, sujetos asimismo a la variabilidad, a la correlación sincrónica y a la sustitución (“el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación... Los rasgos del género evolucionan”, según Tyniánov; “viven y se desarrollan” y “a veces, se disgregan”, señala Tomachevski). Se trata, como ha sido puesto de manifiesto, de un modelo agónico de cambio literario, según el cual unos géneros, que son los dominantes o altos en un momento histórico dado, son reemplazados por otros, los humildes o bajos. Indica B. Tomachevski que “una característica típica de los géneros bajos es la utilización cómica de los procedimientos. La penetración de los procedimientos de los géneros bajos en los altos se caracteriza por el hecho de que, mientras hasta aquel momento eran utilizados con fines cómicos, ahora reciben una nueva función estética, que nada tiene que ver con la comicidad. En esto consiste la renovación del procedimiento”. La sustitución de los géneros altos por los bajos es protagonizada por los grandes maestros y mantenida por los continuadores: “El advenimiento del “genio” es siempre una especie de revolución literaria, en la que es derrocado el canon hasta entonces dominante, y el poder pasa a los procedimientos que habían permanecido subordinados. Por el contrario, los seguidores de las tendencias literarias altas, que repiten concienzudamente los procedimientos de los grandes maestros, son por lo general exponentes del fenómeno nada atractivo de los *epígonos*”.

tales rasgos a procesos de repetición, anulación, modificación o variación. Excusado es señalar que el origen del género se remonta a la publicación del *Lazarillo de Tormes* en los años de 1550, pero que su consolidación no acontece sino hasta 1599, en que sale impresa la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Puesto que “en el juego de acciones y reacciones que se entabla entre ambos libros, nace, realmente, la poética del género; y en su asociación por escritores, público y libreros, se produce su reconocimiento como tal”³⁶. De suerte que la fase de tensión constituyente se establece por la vinculación estructural y semántica de ambos textos desde la orilla del *Guzmán*, cuya poética se caracteriza por cuatro categorías funcionales: a) “la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias”; b) “la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica”; c) “el relato como explicación de un estado final de deshonor”; y d) “la vida del héroe contemplada retrospectivamente por él como justificación o explicación de su estado”. A estos rasgos cabe sumar, aunque es consustancial al último, la concepción del *Lazarillo* y del *Guzmán* como dos relatos perfectamente cerrados. Conviene detenerse en este punto por cuanto Lázaro Carreter subraya que, conforme a él, solo el *Lazarillo* y el *Guzmán* son “novelas”; los demás representantes de la serie, en cambio, no: “la vida de unos personajes, aunque sea extraña y azarosa, no constituye una novela en el sentido actual del término, si estos personajes no asumen su vida interior y obran condicionados por ella en todos y cada uno de los momentos sucesivos de su existencia. Los relatos posteriores al *Guzmán* abandonan la trayectoria de la novela para desviarse hacia un límite, el de las memorias o recuerdos de lances peregrinos, enristrados casi con técnica de Floresta”. Aunque el crítico zaragozano tilda de epígonos del *Lazarillo* y del *Guzmán* tanto al interpolador de Alcalá como a Luján de Sayavedra, la hilera de continuadores, con todo lo que ello comporta en cuanto a la manipulación de las rasgos diferenciales de la serie, comienza *sensu stricto* con el *Buscón* de Quevedo, datado forzosamente al arrimo de la novela de Mateo Alemán, a causa, además de por las múltiples referencias extratextuales que contiene (cf. Lázaro Carreter, 1984: 77-98 [82-88]), por su franca hostilidad hacia ella, acreditado por la cancelación del canal didáctico reformista de las *consejas*, que devuelven la narración “a la pureza épica”. Afirma, asimismo, que Cervantes no se afilió al género, antes bien: fue su “debelador”. Lázaro Carreter, por último, no da una fecha precisa de disolución de la serie, ni ofrece una nómina pormenorizada de textos; se limita a señalar vagamente que “la “novela picaresca”, con sus dos docenas escasas de títulos posibles, no constituyó una moda extensa”.

³⁶ Sobre la relación intertextual del *Guzmán* con el *Lazarillo* sigue siendo fundamental el magnífico estudio de G. Sobejano (1967: esp. pp. 9-34).

A pesar del incontestable valor del ensayo de Fernando Lázaro, es apropiado matizar algunas de sus conclusiones. Cabría empezar por la dicotomía paradigmática de maestros y epígonos, en función tanto del menoscabo que comporta en la justa valoración y entendimiento de los distintos formantes de la serie como en la conceptualización del género. La picaresca se compone de cuatro obras maestras producidas en los momentos prominentes de su historicidad – surgimiento, institucionalización, evolución y sustitución– y de un conjunto de textos de notable calidad literaria que, unidos todos por unos rasgos metadiscursivos de semejanza, mantienen entre sí una tupida red de conexiones intertextuales e intersubjetivas: una dialéctica de interacciones, interrelaciones, oposiciones y sobrepujamiento –así como con obras de otras series con las cuales están en correlación sincrónica–, pero que se hallan en un estatuto de igualdad respecto al espacio que ocupa el género como sistema de funciones, como paradigma mental y conceptual, como convención y como institución. Así, la vinculación de imitación, diversificación y contraste que opera el *Guzmán* con el *Lazarillo* es exactamente la misma que se produce entre unos textos y otros de la serie histórica, cada vez con mayor amplitud, independientemente de su primacía estética y de su alcance. Por ello, cada obra de la serie ha de ser apreciada no desde la miopía crítica del canon *Lazarillo-Guzmán*, sino por sí misma, por su propio valor intrínseco, así como por las relaciones que establece simultáneamente con el conjunto del género y con el sistema literario de su tiempo, donde adquiere su función y cobra su sentido cabal. Aun cuando los integrantes de la serie picaresca se presentan nítidamente como narraciones, aun cuando puedan ser entendidos como contragénero del *romance*, resulta un anacronismo analizarlos y valorarlos desde los parámetros morfológicos de la “novela moderna”³⁷. Es indudable que algunos de ellos desempeñaron un papel crucial en su génesis, pero los siglos XVI y XVII están dominados por las poéticas de Aristóteles y Horacio y por los comentarios sobre ellas de los preceptistas italianos y españoles. Se rigen, pues, por el esquema peripecia-anagnórisis, por la imitación verosímil y el cronotopo de la vida cotidiana, por la variedad, la suspensión y el decoro, por la mezcla de estilos con predominio del *sermo humilis* y por la finalidad de enseñar deleitando (aunque más inclinados al *delectare* que al *prodesse*), cuyo marbete clasificador podría ser el de “épica burlesca en prosa”³⁸. Además, es

³⁷ Así, por ejemplo, F. Rico (1999: 11-12) denunciaba que “la *Atalaya de la vida humana* ha sido poco menos que sistemáticamente juzgada por referencia anacrónica a lo que nunca pretendió –ni podía– ser: por referencia a la novela acunada en el *Quijote*, consolidada en la Europa del siglo XVIII..., y llevada a su más alta cumbre por Dickens, Manzoni, Balzac, Dostoyevski, Galdós...”. Bien es verdad que en otros trabajos daba la vuelta a la denuncia para situar el texto de Alemán en el preeminente lugar que le corresponde en el itinerario de la “novela moderna”; pero es harto ilustrativo de cuanto quiero decir. Véase, por lo demás, Alfonso Rey (1987).

³⁸ Sobre la función que juega lo cómico en el contexto de la picaresca, véase Close (2007) y Roncero López (2010).

fundamental discernir que el *Guzmán de Alfarache* no fue publicado unitariamente por Mateo Alemán, sino en dos partes separadas por un hiato temporal de cinco años³⁹. Lo cual supone que la referencia textual de Luján de Sayavedra, Gregorio González y López de Úbeda fue la *Primera parte* (1599) y no la *Atalaya de la vida humana* (1604). Por consiguiente, no podían calibrar que el plan de Alemán consistía en cerrar su relato “con un acontecimiento extremo del personaje”, la conversión de Guzmán durante su condena a galeras, que justificaba retrospectivamente la narración autobiográfica y el constante sermoneo, dado que ni en la dedicatoria ni en los prólogos ni en la declaración del autor, ni tampoco en el relato autodiegético del pícaro se menciona nunca tal acontecimiento⁴⁰. La *Primera parte* se presenta como un libro abierto (cf. Niemeyer, 2008a), en el que, más allá del deseo de contar su vida para acallar las voces de los murmuradores y del ánimo reformista que lo anima, ignoramos por qué escribe Guzmán. Por demás, la cerrazón del texto manifiesta importantes fisuras, no solo por la promesa incumplida, aunque expresada explícitamente, de una ter-

³⁹ Mateo Alemán escribe la “Declaración para el entendimiento desde libro” por tal causa: “Teniendo escrita esta poética historia para imprimirla en un solo volumen, en el discurso del cual quedaban absueltas las dudas que agora, dividido, pueden ofrecerse, me pareció cosa justa quitar este inconveniente, pues con muy pocas palabras quedará claro” (*Guzmán de Alfarache*, I, p. 113). No hay seguridad plena de que Alemán esté diciendo la verdad, conforme a las sobresalientes disparidades que se producen entre la declaración y el final de la segunda parte (II, III, 8-9), en la que Guzmán, preso en galeras, no solo no está escribiendo sus memorias y adquiere la libertad, sino que promete un tercer tomo: “Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte” (II, III, 9, p. 522). El cual había también anunciado el autor en el prólogo al lector de la segunda parte como ya escrito y a punto de estampar (“mas teniendo hecha mi tercera parte... para poderla ofrecer, que será muy en breve” [II, p. 23]); pero nunca se publicó. Empero J. Moll (2008: 35 y 36) sostiene que le fue concedido el privilegio para el reino de Castilla “el 20 de febrero de 1605 a Mateo Alemán, criado del rey, por la *Segunda y tercera parte de Guzmán de Alfarache*”.

⁴⁰ Alemán dice en la declaración que Guzmán “escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocio de la galera” (I, p. 113). Pero, como se ve, no menciona la conversión como piedra angular por la cual Guzmán toma la pluma y escribe la historia de su vida. El yo narrador, por su parte, se limita a expresar “el deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida” y a justificarla para narrar la verdad y, de paso, desmentir las glosas y los rumores que sobre ella se han hecho (I, I, 1, p. 125). Solo al comienzo de la segunda parte menciona el arrepentimiento y denomina su discurso como confesión general: “Hice cuenta con el almohada, pareciéndome, como es verdad, que siempre la prudente consideración engendra dichosos acaecimientos; y de acelerarse las cosas nacieron sucesos infelices y varios, de que vino a resultar el triste arrepentimiento... Digo –si quieres oírlo– que aquesta confesión general...” (II, I, 1, pp. 40 y 42). El autor aclara al lector que al contar la vida de Guzmán se pretende solo descubrir “toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios un hombre perfecto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas” (II, p. 22).

cera parte, que desarma el arrepentimiento, mero artificio para cubrir la delación, como punto de vista unificador del texto⁴¹, sino también porque la veracidad de la palabra de Guzmán se balancea en una contienda de pareceres: “o te digo verdades o mentiras”. Así lo entendió clarificadora y perspicazmente C. Guillén (1985: 182): “La autobiografía del pícaro no es como cualquier otra, puesto que evoca las antiguas aporías de Crisipo el Estoico (Epiménedes el Cretense afirma que todos los cretenses mienten, etc.): la novela picaresca es la confesión de un embustero”⁴². Así, aludiendo a las habladurías sobre su padre, lo había enunciado diáfananamente el propio Guzmán:

Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla, que se desconoce, como el rostro de la fea. Cada uno le da matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su opinión le dita. Así la estira con los dientes para que alcance; la lima y pule para que entalle, levantando de punto lo que se les antoja, graduando, como conde palatino, al necio de sabio, al feo de hermoso y al cobarde de valiente. (*Guzmán de Alfarache*, I, I, 1, p. 129)

Y así lo había apreciado Cervantes, según se echa de ver en el entramado novelesco *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Lo cual, por supuesto, no resta un ápice a la inmensa calidad del *Guzmán*, ni rebaja la cohesión estructural de la novela, ni socava la hondura psicológica del personaje, sus debates interiores, sus reflexiones y su relación con el receptor, ni templá el reformismo sociomoral; antes al contrario: potencia la ambigüedad y la polisemia semántica, vale decir, su modernidad. Añádase que la “vertiginosa andadura editorial” del *Guzmán de Alfarache* no depende tanto de la *Atalaya*, que, con todo, tuvo cinco ediciones entre 1604 y 1605, cuanto de la *Vida del pícaro*, de la que se hicieron hasta veintidós entre 1599 y 1604 (Micó, 1987: 64 y 79). Cuestión peliaguda donde las haya, para concluir, es la de la fecha de *La vida del Buscón*. Lázaro Carreter, como hemos visto, convertía a la novela de Quevedo en el primer epígono de la serie picaresca, incluso reconociendo su valía estética y su talante modélico, al datarla, congruentemente, en 1603-1604. Hoy en día, aunque “no sabemos cuándo redactó Quevedo la más antigua de sus versiones” (Rey, 2007: LIV), la crítica especializada tanto del autor como del texto tiende a fecharlo tardíamente: hacia 1620⁴³. Ello le confiere al *Buscón* una dimensión completamente nueva en la historia del género, lo aleja de su reduccionista comprensión como

⁴¹ Cf. Ife (1992: 84-120 [85-92]) y Cabo Aseguinolaza (1992: 59-60 y 65-66).

⁴² “Estamos ante el viejo problema de la paradoja metalógica”, según F. Rico (1989: 50). Y véase también Alfonso Rey (1979).

⁴³ Cf. solo Cabo Aseguinolaza (2011: 181-202), sobre el estado de la cuestión.

mero anti *Guzmán* y novela fallida y ayuda a explicar con más propiedad su extraordinaria riqueza literaria en el seno del corpus quevedesco.

El siguiente jalón en nuestro recorrido lo constituye el estudio de Fernando Cabo Aseguinolaza sobre *El concepto de género y la literatura picaresca*⁴⁴. Extremadamente erudito, penetrante e inteligente, el libro de Fernando Cabo es (o debería ser) la piedra de toque de la reflexión crítica sobre la progenie del *Lazarillo* en los últimos treinta años. Según el autor, el principal objetivo de su estudio no es otro que maridar, conforme a su honda relación, la poética con la historia de la literatura, cifrada, en su caso, en la genología y la picaresca. Se trata de una condición o un requisito postulado por Yuri Tyniánov en los años veinte del siglo pasado, sustentando en su concepción de la sustitución de sistemas como fundamento de la evolución literaria (“si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales, ella se presenta como una «sustitución» de sistema” [Tyniánov, 2007: 101]), que obliga a compatibilizar y a complementar la sincronía con la diacronía, la estructura con la historia, y a no desvincular el sistema literario de los demás sistemas sociales y culturales. Tal principio fue posteriormente desarrollado por el propio Tyniánov en paridad con Jakobson (2007) y por Tzvetan Todorov, de cuya teoría del género parte Cabo. La orientación teórica de la investigación, respaldada por lo más granado de la genología contemporánea a partir de los formalistas rusos, es pragmática, tanto en la descripción de la serie picaresca, cuyo rasgo diferencial es lo que el autor denomina “acto narrativo picaresco”, como en la concepción del concepto de género que propone y define como un “referente institucionalizado, cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria”. De resultados de su noción se reconocen tres dimensiones fundamentales del género, a saber: el *género autorial*, caracterizado por dos facetas, una, “es un concepto histórico, es decir, está ligado a una determinada situación única desde la cual puede ser construido”, y dos, “es un concepto textual, puesto que es en el texto, núcleo de la comunicación literaria, donde está inscrito”, dependiente en su construcción de géneros de la recepción y críticos previos; en el caso de la picaresca hubo de conformar un referente propio en el sistema de géneros dominante y en confrontación directa con otras formas autobiográficas. El *género de la recepción*, que se identifica por el referente institucional que define la posición del lector en la comunicación literaria (su “horizonte de expectativas”, según la clásica e influyente definición de H.-R. Jauss [1976: 166-203], o el “sistema de presuposiciones”, como precisa posteriormente Siegfried J. Schmidt [1990]) y se caracteriza, subsiguientemente, por su variabilidad e inestabilidad, dado que depende de

⁴⁴ Entremedias de los estudios de F. Lázaro y F. Cabo, véase F. Rico (1989 y 1984); Sobejano (1972-1975 y 1975); Taléns (1975); Rey Hazas (1990 y 2003).

las distintas situaciones de lectura; en el caso de la picaresca está ligado a la percepción de los textos, sobre todo del *Guzmán*, y sus traducciones. Y el *género crítico*, que, involucrado en el proceso de institucionalización literaria, “es una unidad metatextual, resultado de una acción de postprocesamiento o transformación, formulada, por tanto, de una manera explícita, y que aparece vinculada a un determinado *corpus* literario, acotado desde unos planteamientos crítico-teóricos que pueden ser precisados”; como sucede con el género “novela picaresca”, cuya construcción crítica no nace paralelamente a la serie literaria áurea sino que surge, como el cervantismo (Rey Hazas y Muñoz Sánchez, 2006), durante el siglo XVIII, vinculada a la eclosión de la historia literaria como disciplina, a la conformación de las literaturas nacionales (pero véase Guillén, 2007: 299-335) y a la noción de *novela* sobre la exigencia de *realismo*, quedando ya prefigurados sus rasgos funcionales, que se irán perfilando a lo largo del siglo XX alrededor de tres orientaciones: referencialista, formalista y comparatista.

No puedo detenerme, como sería menester, en los capítulos tres y cuatro del libro, en los que F. Cabo, paso a paso, va limando asperezas en torno a la concepción taxonómica del concepto de género, al mismo tiempo que perfilando las características distintivas, en aras de llegar a su propia definición, siempre respaldada críticamente. En “El lugar del género”, comenta su labilidad; su talante crítico; su variabilidad y fluidez; su lugar no en la narración (“macroacto primario”) sino en la enunciación (“macroacto secundario”) conforme a su noción eminentemente pragmática que incluye en su definición lo mismo al autor que al receptor y al productor, al texto que al contexto de la enunciación; el concepto bajtiniano de intersubjetividad, que concretiza la naturaleza dialógica de la obra literaria; la distinción entre *serie* y *género*; el entendimiento del género como una categoría comunicativa; la intertextualidad, según la cual un texto siempre presupone otros textos; la architextualidad genettiana, como metadiscurso indirecto e intermediario de los discursos de una serie; y, en fin, el género como un referente institucional, cuyo lugar es la enunciación, que solo tiene sentido en la interacción comunicativa. En “El concepto del género”, partiendo de la definición expuesta en el capítulo anterior como un elemento de comunicación literaria y de los tres ejes fundamentales que son su labilidad, su carácter intersubjetivo o institucional y la distinción, no separación, de serie y género, aspira a matizar con más precisión su propuesta teórica. Para ello, postula la necesidad crítica y operativa del concepto de género, y más en una época como la nuestra, que ya no gira estéticamente en torno al concepto de imitación, como en el mundo antiguo, ni del de imaginación, como en el romántico, sino del de la comunicación; presenta los intentos fundamentales de clasificar las diversas teorías genológicas del último tercio del siglo XX; distingue nociones tan básicas y relevantes como *modos* y *cauces de presentación*; y, por fin, realiza con pasmosa precisión y brillantez un análisis histórico de los diversos planteamientos de la genología contemporánea, desde los formalistas rusos, los estructuralistas, la

teoría marxista, la estética de la recepción, pasando por las tesis de poetólogos como M. Bajtín, Rosalie Colie, E. D. Hirsch, A. Fowler y el grupo dirigido por S. J. Schmidt, que estudia los géneros en el ámbito de los *media*, hasta arribar a las puramente pragmáticas donde se halla su propia consideración y de donde surge la necesidad de distinguir los conceptos de género autorial, de la recepción y crítico.

Enfocando el análisis de la serie picaresca en la enunciación interna o enunciada de los textos, allí donde se sitúa la narración autodiegética del pícaro, Fernando Cabo, en el perseguimiento de un principio vector que ligue la construcción picaresca a los textos sobre los que habla, se centra en tres aspectos fundamentales: la autobiografía (pp. 45-73); el estilo, definido por la heteroglosia y la oralidad (pp. 74-107); y la recepción inmanente (pp. 107-142).

Cabo asume que la autobiografía es un elemento cardinal en la construcción y el desenvolvimiento de la serie picaresca, incluso un rasgo excluyente, aunque no exento de significativas consecuencias. Pues, aunque avalado, puede comportar la preterición de algunas de las novelas emparentadas habitualmente con la serie literaria, como así sucede con aquellas cuyo enunciado corre a cargo de un narrador autorial o primario de carácter extra y homodiegético –*La garduña de Sevilla*, *Las aventuras del bachiller Trapaza* o *Periquillo de las gallineras*–; o su cuestionamiento, bien porque el relato autobiográfico esté enmarcado o engastado en una estructura dialogística, como en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* y en *Alonso, mozo de muchos amos*, bien por tratarse de obras de género mixto o fronterizo, como *La hija de Celestina* y el *Marcos de Obregón*. Por ello, propondrá “un modelo autobiográfico que, superando la casi tradicional distinción entre narrador y personaje, propugne la necesidad de considerar, además de los señalados, un agente inserto en un tercer nivel de los relatos primopersonales picarescos: el de la situación de la narración”. La autobiografía picaresca fue arrogada críticamente como un elemento primordial no de inmediato, pese a los juicios contemporáneos de algunos escritores (Cervantes, Gregorio González o Narváez de Velilla), sino bien entrado el siglo XX, a partir de su relación con el concepto narratológico del punto de vista, es decir, con Américo Castro y su análisis de la perspectiva. Los grandes representantes de la orientación formal – C. Guillén, F. Lázaro Carreter y F. Rico – enfatizaban la importancia mayúscula que había desempeñado la narración primopersonal en las primeras manifestaciones de la serie, al mismo tiempo que señalaban el empleo inconsciente, marginal o infundado en la mayoría de las de los seguidores. Cabo asegura, empero, que son precisamente estos textos “los que muestran de modo más palpable el papel esencial que la primera persona debe desempeñar en el estudio de la picaresca, y, sobre todo, su particularidad”. Lo evidencia con *La hija de Celestina*, obra que tiene de picaresca justamente lo que tiene de autobiográfica, y con *Teresa de Manzanares*, que hace uso, como sucede en *La pícara Justina*, del narrador no fidedigno, que es, como hemos visto, una señal genérica. Lo mismo

que con los relatos picarescos en los que la autobiografía está tutelada por un marco coloquial, como *El donado hablador*, el *Marcos de Obregón* o el *Diálogo del capón*.

Dicho esto, Fernando Cabo recalca otros rasgos significativos consustanciales a la forma autobiográfica, como la fuerza de realidad que posee, incluso cuando se marca su talante ficcional con la ruptura del pacto autobiográfico; el cambio de referencialidad que aporta respecto al *romance*, y el incremento confesional de la autodiégesis, que allana el camino a la hipótesis que formulará seguidamente. En efecto, escribe Cabo que “el ‘incremento confesional’ no repercute solo sobre el personaje creado por el propio narrador al contarse, sino también, y quizá especialmente, sobre el pícaro que, en otra de sus dimensiones, se halla integrado en una situación previa a la propia relación autobiográfica, subrayando de esta manera la complejidad del acto narrativo en cuanto tal”. Antes, sin embargo, pondrá en crisis la noción del punto de vista como dispositivo fundamental de las primeras novelas picarescas en tanto en cuanto garante de la verosimilitud así como de la cohesión de la materia narrativa y del yo narrador respecto del yo narrado. El *Lazarillo de Tormes* está colmado de “silencios” deliberados sobre aspectos que desmienten la uniformidad del punto de vista, como la relación del pícaro con Vuestra Merced, la vinculación entre el caso y la escritura, el tiempo que media entre el tratado séptimo y el momento en que Lázaro toma la pluma para escribir su relato; y también de rupturas: como la del autor del prólogo (el irónico humanista) y el escritor de la narración primopersonal (el destrón)⁴⁵. En el *Guzmán*, por su parte, se silencia la conversión del personaje-narrador, a no ser que se contara propiamente en la tercera parte que nunca se publicó, lo cual permite y admite la duda del lector. Y es que Cabo no piensa que el punto de vista sea la instancia superior del relato picaresco; antes bien, “que lo esencial de éste no radica en su narrador, que no es él quien le confiere su coherencia, sino una instancia ajena tanto al pícaro escritor como a su autobiografía: me refiero a la situación desde la que surge y a la que se dirige la actividad narradora en toda su complejidad”. Es decir, por qué cuenta lo que cuenta el pícaro⁴⁶, cuya solución única está en el marco o contexto narrativo. Para explicarlo, el crítico gallego recurre a la distinción que establece Jean Starobinski, en su comentario a Émile Benveniste, entre *enunciado histórico* y *discurso*, según el cual “en toda autobiografía habrá una situación narrativa o ‘histórica’ inserta en una situación discursiva o, de otra manera, que el relato autobiográfico está siempre –ya implícita ya explícitamente– motivado”. Así, sostiene que “la configuración de la autobiografía de Lázaro, como inmersa en una situación independiente y anterior a ella, es la que define en general la autobiografía picaresca”. De modo que

⁴⁵ Cf. Ife (1992: 47-54). Pero, véase Cabo Aseguinolaza (1995).

⁴⁶ Recuérdese que Guillén (1988: 54) sostenía que “la redacción del *Lazarillo* es ante todo un acto de obediencia”.

lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que ésta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no solo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de la narración.

Ello convierte al relato picaresco en un relato petitorio de circunstancias. Cabo, consciente de que su hipótesis no engloba a todo el corpus picaresco, establece una matización muy importante:

No hay que caer en la tentación de pensar que la presencia de la situación de la narración... se haya de traducir siempre en un entramado ficcional concreto. No en todos los casos el pícaro emite su discurso frente a un interlocutor individualizado y en unas circunstancias pormenorizadas en el texto. Solo ocurre esto en las obras picarescas... que adoptan la forma dialogal o que presentan la autobiografía del pícaro inserta en una ficción de mayor alcance. Lo más frecuente, por el contrario, es el ocultamiento de la situación en que el relato del pícaro se produce. De modo usual, lo característico es la parcialidad de presentar como autónoma una autobiografía que exige un marco que la caracterice.

Cabo, en efecto, toma como ejemplo paradigmático de ocultamiento el caso del *Guzmán*, puesto que Guzmán ni justifica su conversión ni menos aun la narración de su vida; ello provoca una ambigüedad allí donde no debería existir: en el marco de la autobiografía, o sea, de la situación discursiva.

Después del caso del *Guzmán*, Cabo repasa la situación discursiva de los otros relatos de la serie, incidiendo sobre aspectos harto reveladores, como la autohumillación inherente a la actitud autobiográfica del pícaro y su autodiégesis como una versión en competencia con otras sobre la verdad de su vida, emitidas por murmuradores o maldicientes. Otros rasgos que hay que tener en cuenta son: la inferioridad social del yo narrador; la ausencia de espontaneidad, a no ser aparente, en la emisión; la necesidad de dar cuenta de unos hechos que solo con carácter ocasional son ejemplares; el perseguir, aunque sea de manera implícita, algún objetivo práctico con el relato. Más adelante, al abordar el género autorial, tachará los rasgos y funciones asociados al pícaro -nacimiento infame, servicio a amos, hurto de honra, viajes...- y otras cuestiones de "índices

ilocucionarios”⁴⁷. Conforme a todo ello y dada la orientación teórica de la exposición, la autobiografía picaresca podría ser calificada como un “macroacto ilocucionario; es decir, como instancia integrada en un marco comunicativo” o, más singularmente, como un “acto narrativo picaresco”. No está de más recordar que el ‘acto picaresco’ en cuanto tal no define el género, puesto que se localiza, según el autor, en la narración, o sea, en la enunciación enunciada o macroacto primario, y el género reside en la enunciación externa o macroacto secundario, que es el ámbito donde se establece la comunicación entre el autor y el lector y donde adquiere su estatuto de referente institucional.

Teniendo en cuenta que la situación narrativa es la que marca la pauta adecuada de la autobiografía picaresca, Cabo Aseguinolaza analiza a continuación el estilo. Porque, efectivamente, “el protagonista picaresco no actúa: habla... Todas sus andanzas –sus fortunas y adversidades– son, en primer lugar, parte de un discurso. Y este discurso se produce en un contexto determinado”. Cabo parte de una premisa que pone bajo sospecha la noción de *locuacidad crítica* que señaló Gonzalo Sobejano al destacar la oralidad como rasgo esencial del pícaro, y es que su discurso no es libre. No puede serlo por la sencilla razón de que la situación de la narración en que acaece es marcadamente dialógica; por ahí que su pretensión no sea otra que “prever e influir sobre la posible respuesta del ‘interlocutor’”; por ahí que el cariz de su narración sea acentuadamente retórico. Además, su palabra es concebida y recibida, tanto por el autor como por el lector y el destinatario, como ajena:

Estamos –dice Cabo– ante una serie literaria desarrollada en torno a la construcción de un discurso extraño y conflictivo. Ahí radica la clave de su originalidad, en la conformación de una voz, nueva al mismo tiempo que distinta, la cual debe expresarse a sí misma; si bien en el tenso marco de la situación de la narración. Desde este punto de vista, el pícaro es esencialmente una creación artificiosa cuyo primer fundamento es puramente verbal y ‘cuya forma interior’... es... la tensión propia de una situación muy peculiar.

Dos son los rasgos esenciales del estilo picaresco, la heteroglosia, puesto que el lenguaje del pícaro, su voz no es monológica sino una confluencia de mundos, una interrelación íntima de lenguajes, y la oralidad. No debe sorprendernos que Cabo Aseguinolaza conciba y analice el discurso picaresco como substancialmente polifónico, si tenemos en cuenta que la serie picaresca constituye un eximio ascendiente de la novela moderna, la cual, según Mijail Bajtín (2003: 13-72 y 264-397; y también 1982 y 1989), se singulariza por ser un fenómeno pluriestilístico, plurilingüe y plurivocal, o, lo que es lo mismo, por ser heterológica a la vez que heterofónica. Lo llamativo estriba en el hecho de que afirme que “ese

⁴⁷ Sobre estos ‘rasgos picarescos’, cf. Rey Hazas (1990: 40-48).

contraste entre mundos y lenguajes distintos” no sea patrimonio de unos cuantos formantes de la serie, como sucede ordinariamente, sino que alcance a todos por igual, partiendo de *La Celestina*, pues “en la obra de Rojas se encuentran muchos de los rasgos que pueden delimitar la peculiaridad de la picaresca en este sentido”. El otro rasgo del estilo picaresco, la virtualidad de la oralidad, lo toma Cabo de George C. Peale, que había caracterizado el lenguaje del *Guzmán* como ontológicamente oral. La “oralidad literal” del estilo narrativo picaresco se manifiesta en la pluridimensionalidad estilística y argumentativa, en la sintaxis suelta –parataxis, periodos predominantemente cortos–, en los apóstrofes, en la reiteración semántica, en el tono coloquial, en la implicación de los gestos y el tono de voz, en el carácter agónico y beligerante de la palabra, en la presencia frecuente de refranes y proverbios, en el carácter agregativo, aditivo, de la expresión picaresca, relacionado con una sintaxis predominantemente paratáctica, en la reproducción de anacolutos, así como en la tendencia al comentario, a referir el momento del que se habla y a todo tipo de digresiones. Normal que así sea, dado que lo que pretende es la “configuración, alejada de cualquier realismo estricto, de un modo expresivo caracterizador de un tipo de personaje literario”: el pícaro. En definitiva, el estilo picaresco “nace como elemento fundamental en la construcción de la expresión ajena. Una expresión que depende pragmáticamente de la situación social, moral e ideológicamente escindida en que se concibe la narración”.

Definido el relato picaresco como un acto narrativo del pícaro, o sea, como un macroacto de habla inscrito en una situación comunicativa, y su estilo como un discurso ajeno cuyos rasgos básicos son la heterología y la oralidad, Fernando Cabo analiza en último lugar, la recepción enunciada o inmanente. Es decir, si hasta el momento nos hemos movido en el plano de la emisión interna, ahora nos adentramos en el de la recepción interna. La cuestión, al ser la picaresca un acto de enunciación figurada en la que la recepción adquiere en todos su niveles un realce y una complejidad mayúsculas, dado que el pícaro está obsesionado por la forma en que será entendida su autobiografía y el efecto que causará, es primordial. De suerte que se hace imprescindible diferenciar de forma estricta los diferentes niveles y ámbitos de la recepción representada. Cabo se fundamenta en la delimitación terminológica propuesta por Darío Villanueva, quien distingue, de dentro a fuera, cuatro niveles o instancias de la recepción, correspondientes a otras tantas de la emisión: narratorio, lector representado, lector implícito y lector real o empírico. Advierte, además, lo pertinente que es distinguir entre enunciación y narración o entre enunciación del autor y enunciación del pícaro, siendo el lector implícito una instancia fronteriza entre ambas, así como entre los tres niveles del relato: la situación narrativa, la narración y la fábula. Conviene recordar, por último, que la relación autobiográfica no es sino la ficción de tal relación. Después de definir al *lector implícito* como una función

del texto o una preestructuración potencial de la lectura, distanciada de la narración y perteneciente a la enunciación, Cabo repasa la instancia del *narratario*, cuyo ámbito de actuación es la enunciación enunciada y, más concretamente, la narración, aunque tenga implicaciones tanto en la situación narrativa como en la fábula. Se trata, claro está, del doble necesario del narrador en el acto de la comunicación, el alocutario figurado del locutor figurado, representantes ficticios del alocutario y el locutor empíricos o reales. No hace falta ser un lince para percatarse de la importancia que adquiere la función del narratario, su “fuerte presencia explícita”, en la serie picaresca, esté o no definido y socialmente caracterizado, sea uno o varios, al punto de ser uno de sus fundamentos. Cabo analiza la función del *narratario* en varios textos de la serie, destacando como magistral la del *Guzmán*.

Claudio Guillén, al abordar la cuestión de los géneros literarios, subrayaba que es un “problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve”. Añadía que “nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con que cada época, o cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente”. Y acto seguido distinguía seis aproximaciones a la cuestión: históricamente, sociológicamente, pragmáticamente, estructuralmente, lógicamente y comparativamente (Guillén, 1985: 141-150). Quiero consignar con ello que, a pesar de que Fernando Cabo se ha impuesto la tarea “de buscar un asidero frente a la disolución relativista” que sitia y compromete a la novela picaresca, su estudio no es concluyente, definitivo –no hay ninguno que lo sea–, ni siquiera irrefutable. Antes bien, ha de ser entendido abiertamente, como un lugar de encuentro, un inexcusable punto de partida en lo que concierne tanto al concepto de género como a la literatura picaresca. Discutible es, por lo pronto, la nómima textual con la que opera (Cabo Aseguinolaza, 1992: 8), habida cuenta de que en ella se integran obras tales como el mordaz *Diálogo intitulado el capón* (c. 1597) de Francisco Narváez de Velilla y *La tercera parte de Guzmán de Alfarache* (c. 1650) del noble portugués Félix Machado da Silva, cuya justificación radica en que presentan una relación de coherencia genérica o de estructura de la enunciación con el resto de la serie a través del rasgo diferencial del “acto picaresco”. Por ello, sorprende la ausencia de textos tan representativos como *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*, en tanto en cuanto las autodiégesis de Rincón, Cortado y Berganza están claramente encuadradas en situaciones discursivas, aunque, en última instancia, dependan de la enunciación de un narrador autorial o primario de carácter extra y heterodiegético; al punto de que podrían haberse erigido en hipotextos del *Marcos de Obregón*, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* y *Alonso, mozo de muchos amos*, en virtud del marco dialogístico⁴⁸. Discutible es,

⁴⁸ Fernando Cabo (1992: 259-264) analiza la relación de Cervantes con la picaresca al profundizar en la noción teórica del género autorial, sobre la base de *El coloquio de los perros* y del proyecto autobiográfico que Ginés de Pasamonte expone a don Quijote. Sostiene que el escritor complutense tomó en consideración el género en su momento más crucial, cuando el *Guzmán*,

congruentemente, la asunción del “acto picaresco” como el rasgo excluyente de la serie, por cuanto, como el mismo Cabo razona amparándose en *La relación crítica* (Psicoanálisis y literatura) de Jean Starobinski, no existe autobiografía que no esté explícita o implícitamente motivada. Demás que la situación de la narración, que es la que sostiene la referencialidad de lo narrado, es, según el autor, en connivencia con la definición ofrecida por José M^a Nadal en “La enunciación narrativa”, una necesidad: “una enunciación enunciada como es la narración debe forzosamente implicar... una situación propia, la situación de la narración” (Cabo Aseguinolaza, 1992: 72). Por lo tanto, la tutela, que justifica la narración, y la situación comunicativa son congénitas o inherentes a cualquier relato autobiográfico o autodiegético, independientemente del narrador. Es cierto que la relación autodiegética de un ser humilde, incluso marginal, como la del pícaro puede constituir una superchería, a más de una ostensible inverosimilitud; pero su acceso a la palabra no es una imposición o no lo es en toda la serie. Víctor García de la Concha (1981: 48), a propósito del *Lazarillo*, que es el texto más controvertido al respecto, argüía: “¿Quién se iba a ocupar... de un pregonero? Solo él podía pensar en contar su vida”⁴⁹. El fisgón Perlícaro declaraba algo semejante: “Sora Justiniga, sora pícaro en requinta, ¿de cuándo acá da en ser crónica de su vida y milagritos? ¿Escribe la historia de Penélope, de Circe, de Porcia y de otras de esta birlada? ¿Su vida guachupera? Bien hace, que quizá no hallará otro historiador que contara la vida de una persona tan necesaria como secreta” (*La pícaro Justina*, p. 177). Mientras que Estebanillo, queriéndose hacer memorable a la vez que alegrar a su señor con chanzas y satisfacer la curiosidad del lector “de saber vidas ajenas”, se ha puesto “en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros...”

conforme a su éxito, acarreó toda una serie de reacciones y críticas de los lectores y escritores contemporáneos más capaces. Y arguye que Cervantes, que reflexiona metaficcionalmente sobre la picaresca, atiende sobre todo a la naturaleza y legitimidad del acto picaresco a través de dos cuestiones capitales: la autoridad narrativa, que garantiza la legitimidad de un texto, y el encuadramiento de la actividad. Concuero en que Cervantes en *El coloquio de los perros*, y desde su enmarcación en *El casamiento engañoso*, pone de relieve la escasa confianza que merece la autoridad del pícaro en cuanto narrador. Disiento, en cambio, de su interpretación de que presenta a Ginés como “un lector incapaz de asimilar la estructura enunciativa” de la serie y como un “ingenuo emulador de la picaresca”, cuando, a través de las palabras del galeote y de su proyecto literario, esboza, no sin bufa, la primera definición explícita del género y desenmascara sus principios funcionales, a saber: la forma autobiográfica de la narración, el pícaro como asunto, la verdad ficcional de la “poética historia” y el “grosero estilo”. Estimo, además, fundamental recalcar que Cervantes se mantuvo a sabiendas fuera de la serie.

⁴⁹ A renglón seguido escribía: “Pero hasta para eso le era preciso un motivo”: de ahí el molde epistolar (47-70). Ya en la conclusión, decía: “hemos comenzado por ver cómo en la sociología literaria del siglo XVI ningún hombre de baja extracción puede esperar un biógrafo espontáneo. Si alguien, como Lázaro González Pérez, desea perpetuar en letras su personal historia, ha de optar por autobiografiarse, y aun para ello ha de buscar un pretexto: que un señor se lo pida, por ejemplo” (259). Por otra senda, como veremos, J. C. Rodríguez aseverará que solo los pobres, como los pícaros, podrían atreverse a escribir autobiografías.

de varia peregrinación y ridículo discurso... un libro con que entretenerse". Discutible es, en definitiva, el papel pasivo, no de sujeto sino de objeto, que Cabo Aseguinolaza confiere al pícaro⁵⁰, desestimando la importancia mayúscula tanto de su figura como de su trayectoria vital como rasgos temáticos esenciales de la serie. Porque, ciertamente, sin pícaro no hay picaresca⁵¹.

No obstante lo dicho, el propio Cabo (2011: 203) parece haber matizado bastante su postura. Así, en un trabajo reciente, sostiene que "lo que define en primer término y de manera más notable [un relato picaresco] es el concebirse como la relación autobiográfica ficticia de un personaje sin honra"⁵².

Fernando Lázaro Carreter (2002: 408), hablando de la precocidad novelesca del *Lazarillo de Tormes*, declaraba "que es menos difícil describir el hecho que averiguar la causa de que esto suceda". Para intentar explicarlo, recurría a un trabajo de Robert Weismann, en el cual, ahondando en las teorías de Mijail Bajtín, se señalaba que el escritor, en el Renacimiento, estaba por vez primera obligado a presentar su obra como el resultado individual y original tanto de su propio trabajo como de su personal visión del mundo, en análoga situación al proceso de apropiación del libro como mercaduría auspiciado por el negocio editorial resultante de la invención de la imprenta y en marcado contraste con la práctica autorial medieval de la tradición heredada. Juan Carlos Rodríguez, convencido de la radical historicidad de la literatura⁵³, iría más lejos. Sostendría, sencillamente, que antes del sistema burgués que comienza a tomar cuerpo en la época de la transición (siglos XIV-XVI) no existía la literatura en sentido estricto. En el feudalismo, cuya matriz ideológica clave es la relación Señor/siervo, la escritura no es más que una glosa del Libro de la iglesia o del Libro de los nobles: así, las hagiografías y los milagros de los santos o las hazañas de los nobles y la legitimización de los linajes reales. Solo a partir del capitalismo, que sustituye tal relación por la de Sujeto/sujeto, nace, al mismo tiempo que el individuo libre dotado de un alma bella y de un lenguaje propio, y como producción discursiva del inconsciente ideológico de la nueva realidad social, la literatura propiamente dicha. Es así, pues, que en el siglo XVI comenzarán a germinar las *vidas picarescas*: "la literatura del pobre es quizá el verdadero nacimiento de la literatura... porque en ella el efecto «ficción real» del sujeto libre/autónomo funciona a velas desplegadas" (2001: 30; y también, 1990: 5-148 [21-58]).

⁵⁰ Así, por caso, afirma que "el pícaro es, como hemos venido insistiendo, objeto y no sujeto de la serie picaresca" (Cabo Aseguinolaza, 1992: 252).

⁵¹ Cf. Bataillon (1982: 19-25 y 167-199); Rico (1989: 100-114); Rey Hazas (1990: 20-37); Rutherford, (2001); Meyer-Minnemann (2008: 23-29); Cavillac (2010: 201-204).

⁵² Solo un poco después insiste en la misma idea: "La irrupción de la autobiografía ficticia de un individuo indecoroso es la principal novedad de lo que llamamos picaresca" (205).

⁵³ No es el único: Michel Foucault (1966) duda, bien que desde otro enfoque hermenéutico, de que la literatura haya existido siempre. Piensa, de hecho, que hasta finales del siglo XVIII o inicios del XIX la literatura no se erigió en el tercer vértice necesario del triángulo lenguaje-obra-literatura.

Dueño de un ensayismo igual de embriagador y sugerente que de arriesgado y beligerante y en ponderada síntesis de la crítica marxista de formación althusseriana con elementos propios del psicoanálisis –de donde dimana su noción de *inconsciente ideológico*–, Juan Carlos Rodríguez, en efecto, orienta su estudio principalmente sobre los orígenes, los fundamentos socioculturales y el análisis de los textos de la ficción picaresca; si bien desde la categoría más abarcadora, y en consecuencia, más ambigua y de menor validez taxonómica, de la literatura del pobre. Es decir, en “cómo una inesperada imagen social (la visión del «pobre», la cuestión del «sujeto libre») se constituye en inconsciente ideológico y por consiguiente en enunciación literaria, en práctica discursiva, en escritura del yo con vida propia”⁵⁴. J. C. Rodríguez entiende por literatura del pobre un conjunto de “textos cuyo enunciado/enunciador es la «vida propia» contada por un yo dependiente de la estructura ideológica de la «libertad» y la «pobreza» a un tú que puede estar presente, latente o ausente”; de forma que “parece claro que nos hallamos ante un género más o menos difuso de diálogo”. Matiza que su canon está distribuido en dos fases, una primera constituida por *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, el *Lazarillo* y sus continuaciones, “donde el planteamiento se hace desde una problemática animista burguesa” y el diálogo, y una segunda, “la del *Guzmán de Alfarache* y sus alrededores, donde ya aparece el término «pícaro» como clave y el organicismo ideológico como dominante”. Por último, plantado en medio de ambas problemáticas, se yergue el *Quijote*, que formaliza y concreta el hecho decisivo en la teoría de la literatura: dar “el paso del «yo» al «él» en la narración”, de la mirada literal a la mirada literaria (cf. Rodríguez, 2003). Observa que el espacio que le fue asignado a la nueva imagen social de la pobreza en la literatura no era otro que el del género más pobre: el “género de la prosa”, pero una prosa ajena a la prosa “de ideas o de ficción absoluta (caballerías, pastoriles o bizantinas)”, y el del estilo más bajo: el *sermo humilis*. Así, en las sociedades modernas, el tema de la pobreza se estructura en torno a tres niveles discursivos fundamentales, a saber: uno, las polémicas religiosas sobre el significado de la pobreza, comprendidas todas las facciones y todos los planteamientos; dos, las falsas autobiografías de pobres-pícaros, desde la vida del *Lazarillo* o la del *Buscón* a la del *Guzmán*, que sería el más relacionado con la temática anterior por el ligamento de Mateo Alemán con Cristóbal Pérez de Herrera⁵⁵, y entre las que cabría integrar *El libro de la vida* de santa Teresa, “donde el libro de la vida cobra sin duda su sentido religioso más teológico y moral pero sin apar-

⁵⁴ Recuérdese que Justina, en la introducción al relato de su vida afirma que “pobreza y picardía salieron de una misma cantera”, y añade: “donde quiera que se encuentran pobreza y picardía se dan el abrazo que se descostillan” (López de Úbeda, *La pícara Justina*, p. 133).

⁵⁵ Sobre tal cuestión, véase Márquez Villanueva (1990) y Cavillac (2010: 73-92). Por otro lado, A. Redondo (2005: 23-53) estudió la relación del *Lazarillo* con la reforma de la beneficencia emprendida en Toledo en 1546.

tarse, y esto es lo decisivo, del marco autobiográfico de la vida del pobre y prosaica”, como asimismo del estilo humilde; tres, el surgimiento de la novela en la Inglaterra del siglo XVIII, bajo la indudable influencia cervantina, cuya práctica se consolida definitivamente en el siglo XIX.

Según Juan Carlos Rodríguez la literatura no puede ser otra cosa que un discurso ideológico. Así las cosas, la pobreza no solo es una cuestión social, sino que es a la vez, y sobre todo, “una cuestión de enunciación literaria”. Pero del mismo modo en que lo son, pongamos por caso, el formalismo, las vanguardias o los sueños, habida cuenta de que “para hacer teoría histórica de la literatura no hace falta tocar temas sociales; todos lo son”. Por lo tanto, y dado su tema, lo relevante, la cuestión clave, es saber “dónde y cómo acaba la pobreza como enunciación social y dónde y cómo empieza la pobreza como enunciación literaria”. La textualidad ideológica de la literatura picaresca no es más que el resultado del desorden social propio de los siglos XVI y XVII, incitado por la nueva realidad histórica que comportan las nuevas relaciones económico-sociales de la producción manufacturera, el mercado capitalista y el trabajo asalariado⁵⁶. La picaresca, como respuesta a tal situación, no es justamente ni animista ni organicista, dado que lo que revela no es sino el efecto ideológico que el nuevo desorden social produce en ambas matrices. La respuesta picaresca –es lo que comparan ambas– es siempre defensiva. Difieren, en cambio, en la forma de enunciarlo: en el animismo es propiamente desde las clases inferiores; en el organicismo desde el organicismo feudalizante general o desde la especial versión presentada desde las clases inferiores o de la marginación social. Igualmente en que el animismo observa el nuevo desorden social como la base de la nueva sociedad burguesa-capitalista que es su inconsciente ideológico, es decir, como un desorden inevitable. Mientras que el organicismo feudalizante reacciona creyendo que ese nuevo desorden social no solo es accidental sino que debe ser reparado⁵⁷. También, en la distinción entre el tiempo cronológico, laico y productivo del animismo y el tiempo dual, escatológico, de la Iglesia del organicismo⁵⁸; esencial para comprender la diferencia que media entre el caso del *Lazarillo* y la poética historia del *Guzmán*. Por lo que respecta a la aparición del yo autobiográfico de la picaresca, dice J. C. Rodríguez que “es inseparable del hecho mismo de que el «pícaro» aparezca como objeto ideológico, esto es, de que el mundo de los criados, o de los «inferiores» en líneas generales, pueda ser tematizado como tal”. Y

⁵⁶ La gran pensadora alemana Hannah Arendt, en su precioso ensayo *La condición humana*, sustentaba que “la Edad Moderna trajo consigo la glorificación teórica del trabajo, cuya consecuencia ha sido la transformación de toda la sociedad en una sociedad de trabajo” (Arendt, 2010: 17). Y después que la novela es “la única forma de arte por completo social” (50).

⁵⁷ Sobre la concepción de la poética de la novela picaresca como un arma ideológica igualmente válida para la burguesía, la marginación social y la nobleza, véase el importante estudio de Rey Hazas (2003: 13-35; y también, 1990: 66 y ss.).

⁵⁸ Cf. asimismo A. Redondo (2005: 41-44).

es que los nobles no publican, como tampoco narran su vida (solamente sus hazañas) y menos aun las someterían a juicio público. De hecho, los escritores organicistas que den sus textos a las prensas lo harán distinguiendo ente el vulgo y el lector discreto; los nobles animistas asimilados, como Boscán, Garcilaso o fray Luis, no tienen problemas en elaborar su propio yo, pero sin embargo no publican. “Solo para los lázaros (para las clases inferiores en general) se abría, pues, la posibilidad de entregar su propia vida «privada» al pasto y al juicio del público”. Ello comporta que el pícaro no pueda ser entendido como un antihéroe⁵⁹, ni la novela picaresca como contragénero del *romance*⁶⁰. Y, en efecto, el actante principal de la picaresca, a mi entender, no se configura como héroe, sino como protagonista. No es un arquetipo representativo de un grupo o de una colectividad, ni encarna los valores ideales de su sociedad; antes bien, es un individuo hijo de sus obras, que lucha a brazo partido con un mundo no menos hostil que degradado e incorpora el tiempo como vivencia subjetiva: su historia es la historia de una vida. Hay pues un tan marcado como nítido deslinde entre él y el héroe que le obsta ser reconocido como *antihéroe*. En definitiva: “sin vida propia no hay narración picaresca, pero sin narración picaresca no hay vida propia. La vida solo se produce, solo existe en el relato. La literatura y la vida comienzan a «vivirse juntas» precisamente a través de una vida que nunca había tenido vida: la vida de un pobre... La narración de la propia vida es lo que comienza a ser el primer piso de nuestra literatura moderna”.

Controvertido, sí, aun polémico, y, por supuesto, rebatible. Empezando, independientemente de los análisis textuales, por su sistemática crítica a los esencialismos antropológicos en que se fundamenta el historicismo literario –“el sujeto no ha existido siempre”; “el problema es que estamos siempre hablando en abstracto de la literatura como una entidad sustancial eterna sin darnos cuenta de que lo que llamamos literatura no ha existido siempre”; “la literatura es una producción discursiva creada por las sociedades burguesas occidentales desde los siglos XIV-XVI hasta hoy”– y acabando por su categorización taxonómica maximalista o por la radicalidad de sus posturas. Pero, en todo caso, la

⁵⁹ Escribe exactamente J. C. Rodríguez (2001: 242-246 [243-244]): “ni Lázaro ni Guzmán son, pues, antihéroes. Ante todo porque en el término de «héroes» la crítica fenomenológica aludía inevitablemente a los «personajes» (*sic*) de los libros de caballerías (cf. Castro, Salinas...), incurriendo con ello en un craso error histórico; los libros de caballerías son «libros», esto es, pertenecen exclusivamente (se prolonguen hasta donde se prolonguen cronológicamente) a la ideología plenamente feudal. El *Lazarillo* no tiene nada que ver con esos «Libros» porque se plantea desde una problemática ideológica completamente distinta; jamás los toma como punto de referencia porque además la lógica del «yo», de la «vida propia», del «tiempo literal» y hacer públicos todos esos elementos mediante el diálogo y la edición, todo eso es perfectamente inimaginable para la rigurosa lógica feudal de los libros de caballerías. Se trata, pues, radicalmente, de otro mundo”.

⁶⁰ Por otros caminos y con otras intenciones, piensa F. Rico (1992: 49*, n. 8) “que el *Lazarillo* y el *Amadís* no se veían como pertenecientes a un mismo orden de cosas, a un mismo linaje de ficción, y, por tanto, no se pensaba en oponerlos entre sí”.

aportación de Juan Carlos Rodríguez a los fenómenos que originan la autobiografía picaresca se me antoja imprescindible⁶¹. En buena medida porque su perspectiva analítica, escrutada desde el panorama de la literatura del pobre, en la que se fusionan distintas categorías, planos y disciplinas, le confiere una dimensión nueva, mucho más abarcadora. Recuérdese que el formalista ruso y miembro del Círculo Lingüístico de Praga, Jan Mukarovsky, postulaba, en la línea abierta por Yuri Tyniánov, que “todo cambio de las estructuras artísticas es provocado desde el exterior, o directamente, bajo el impacto inmediato del cambio social, o indirectamente, por el influjo de un desarrollo en uno de los dominios culturales paralelos, como la ciencia, la economía, la política, el lenguaje, etc.”. Pero sin olvidar, claro está, que “la manera de hacer frente a un desafío externo determinado, y la forma a que este desafío da origen, dependen de factores inherentes a las estructuras artísticas” (*apud* Aguiar e Silva, 2005: 443).

Para terminar este repaso de algunas de las propuestas de definición de la ficción picaresca, citaré dos estudios recientes que compendian los rasgos diferenciales del género. El primero de ellos es el notable y preciso estudio de Klaus Meyer-Minnemann (2008), “El género de la novela picaresca”, que sirve de planteamiento general al volumen colectivo, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. El hispanista alemán, siguiendo el libro de Fernando Cabo –que constituye un referente permanente en sus reflexiones– y el polémico artículo de Michael Nerlich de finales de los años sesenta, sostiene que el género novela picaresca es un concepto *a posteriori*, nacido en el último tercio del siglo XVIII. De las tres orientaciones críticas estipuladas por Cabo, Meyer-Minnemann indica que ellos se alinean en la perspectiva de la orientación formal, puesto que entienden que es la única “capaz de fundamentar una relación de coherencia genérica entre una serie de textos narrativos que ya desde el momento de su concepción y difusión históricas empezaron a considerarse unidos por rasgos de semejanza”. Se basa para definir el género picaresco en la noción de “architexto” o de “architextualidad” formulada por Gerard Genette en *Palimpsestos* y que concibe como “un conjunto de rasgos diferenciales (generalmente «mudos»), susceptibles de reconstruirse en su forma particular en cada representante de la serie”. Es decir, postula que el género es una categoría estructural, en sintonía con la noción de J.-M. Schaeffer –también expuesta por C. Guillén– del género como un “texto ideal” del que derivarían los “textos reales”, del mismo modo en que, según Platón, los objetos empíricos son copias imperfectas de las Ideas. Partiendo, pues, de tal principio genettiano, Meyer-Minnemann subraya que los textos de la serie “se encuentran en una relación de con-

⁶¹ Naturalmente, no es la única. Otros intentos formidables de dar con la solución crítica al surgimiento de la novela picaresca desde la referencia del *Lazarillo* a su contexto histórico literario o cultural son, por ejemplo, los de Lázaro Carreter (1978: 13-57); García de la Concha (1981: 15-91); Rico (1992: 45*-77*); Núñez Rivera (2002: 19-101).

creción siempre individual, lo que equivale a decir parcial con respecto al concepto general que define sus rasgos de coherencia”; una relación que va desde la variación de los rasgos diferenciadores hasta la hibridación transgresora entre estos rasgos y los de otros géneros. Y advierte además que el término *novela* subraya “tanto la ficcionalidad del mundo narrado como la narratividad de los textos seriados”. Para destacar cuáles son los rasgos diferenciales del género novela picaresca, Meyer-Minnemann recurre, con buen criterio, al célebre encuentro de don Quijote con Ginés de Pasamonte (*Don Quijote*, I, XXII), por cuanto en él Cervantes, consciente de la serialidad genérica, proclama sus dos características básicas: “la trayectoria de la vida del pícaro y su presentación narrativa autobiográfica”. Después de determinar el carácter ficcional del pícaro y de su trayectoria vital, la cual debe ser concebida como “una construcción artística al servicio de la intencionalidad del autor”, de fin estructuralmente no cerrado sino abierto, centra su discurso en el rasgo excluyente de la autobiografía ficcional, habida cuenta de que sin él –como sin pícaro– “no hay novela picaresca”. Es así como recusa las novelas cuyas diégesis no se corresponden con la narración primopersonal de un pícaro o una pícara. Meyer-Minnemann y sus colaboradores no ofrecen una nómina exacta de la serie picaresca en los siglos XVI y XVII. Aunque conforme a las ausencias en los análisis textuales, se puede colegir que exoneran a *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo; *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García; *Lazarillo de Manzanares* de Cortés de Tolosa; *Alonso, mozo de muchos amos* de Alcalá Yáñez, *La niña de los embustes*, *Las aventuras del bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano. Lo cual, en algún caso, contraviene tanto como subvierte su concepto de género. Y, sin embargo, con resultado parejo, se dan cita obras como el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel y la *Tercera para de Guzmán de Alfarache* de Machado da Silva. Como sea, es relevante comentar que en su definición de la autobiografía ficcional, bien pertrechada en los estudios de Philippe Lejeune y Pozuelo Yvancos, Meyer-Minnemann hace hincapié, por obra del necesario divorcio del autor del narrador-personaje, tanto en la doble posición que pueden adoptar el autor y el yo narrador frente al yo narrado, de aquiescencia o de discrepancia, como en el hecho de que la voz autorial solo tiene cabida, bien en los paratextos, bien, como reflejo, en la del personaje-narrador.

El segundo lo constituye el atractivo libro de Victoriano Roncero López, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. El autor, que delinea una historia de lo cómico desde la tradición grecolatina hasta la risa aurisecular con el propósito de analizar el funcionamiento del humor popular y las bufonerías en el género de la novela picaresca, certifica que históricamente existen dos líneas paralelas: por un lado la teoría de la risa eutrapélica, moderada, cortesana u oficial que, definida por Aristóteles tanto en la *Ética a Nicómaco* como en la *Retórica*, es asimilada por los tratadistas romanos, con Cicerón y Quintiliano al frente; proseguida

y cristianizada por Tomás de Aquino, pese a las reticencias iniciales de los primeros pensadores y padres de la iglesia, como una risa-alegría recomendable; y exhumada y puesta de moda por los humanistas italianos, en tratados tan relevantes como *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, como señal de distinción en el ámbito de la cortesanía. Por otro, la risa plebeya, agresiva, violenta, humillante, estentórea, patente en la comedia de Aristófanes, en las fiestas populares grecorromanas y en la tradición carnavalesca; que cobraría un impulso inusitado a partir del siglo XV de la mano de los bufones de corte, como Villasandino, Antón Montoro, conocido como el Roperero de Córdoba, don Francesillo de Zúñiga, etc., generando una importante literatura bufonesca o del loco, recogida en poemas, petitorias y crónicas. Al lado de esta práctica de lo cómico hay que situar el humor grueso de algunas colecciones de facecias y la sátira humorística paradójica, al modo del *Moriae encomium* de Erasmo, que recupera el *ridentem dicere verum* de Horacio. Pues bien, según Victoriano Roncero, el humor de la novela picaresca se fundamentaría principalmente en la práctica de la risa popular, de forma singular en la tradición carnavalesca y bufonesca, de la que tomaría elementos tan importantes como el concepto de la *indignitas hominis*, la autohumillación, la violencia física, lo escatológico y aun, en el caso del *Lazarillo*, la forma narrativa asociada a las cartas petitorias. Pero lo más significativo es que el humor, según el autor, se convertiría en la piedra angular de la picaresca, “en un elemento unificador del género, aunque cada escritor lo utilizaría de diversas formas y con diferentes finalidades”. Así como el hecho de que la serie picaresca se culmine, cien años después del *Lazarillo*, con el *Estebanillo*, dado que, “si las aventuras de Lázaro suponían la continuación de la literatura bufonesca iniciada en el siglo XV..., las de Esteban constituyen el perfecto cierre a esta tradición bufonesco-picaresca, en la que el humor..., se convierte en elemento fundamental de la narración” (2010: 56 y 305)⁶².

5. LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA

Con la publicación del *Lazarillo de Tormes* a comienzos de la década de 1550 nace, en estado de gracia, la novela picaresca española. Es el hito inicial, y en muchos sentidos el más revolucionario, en un largo recorrido de cerca de cien años de insólita creación artística, que se cierra con broche de oro, en 1646, con el *Estebanillo González*. Entremedias, dos momentos estelares, el cambio de siglo y el entorno de 1620, constituyen y determinan tanto la institucionalización como la evolución del género, iluminados, uno, por el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, otro, por la *Historia de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo.

La irrupción de la anónima novelita se produjo en un periodo crucial de experimentación y renovación en las letras hispanas, dominado por la readaptación

⁶² Otro recorrido y otra visión de la crítica sobre el género “novela picaresca” se puede ver en el excelente ensayo de Juan Antonio Garrido Ardila (2008). Véase también, Sarah Laporte (2011).

y suplantación de los viejos modos y cauces de expresión por nuevas formas genéricas. Ninguna, empero, supuso una quiebra, una agitación, una conmoción literaria de proporciones semejantes a la del *Lazarillo*. Su genial autor daba en confeccionar una ficción rebosante de sabrosa cotidianidad, deliberadamente ambigua desde el párrafo inicial y protagonizada por un miserable de vívida conciencia que, habiendo logrado el oficio real de pregonero y alcanzado la cumbre de toda buena fortuna como marido cartujo, reconstruye, en *apologia pro vita sua*, su itinerario desde su infausto nacimiento, a petición de un misterioso personaje que no cuenta con más presencia diegética que la que él mismo le confiere y con el que mantiene una relación que no se aclara ni se declara textualmente. Nacía, cierto, la autobiografía literaria, admirablemente trabada y organizada desde una perspectiva tan única cuanto unipersonal, en la que el hombre, Lázaro, se explica a sí mismo por medio del mundo y desde un punto de arribo. Solo que lo hacía enmascarada en forma de epístola, dependiente de los manuales de escribientes de la época y adscrita bien a la retórica del género judicial o bien a la del epidíctico o encomio paradójico, que en todo caso era el tradicional vehículo para contar confidencias, confesiones o el discurso de una vida. Lo más sorprendente es que esta autobiografía armónicamente construida instituía el pluriperspectivismo y la polisemia semántica, transidos de finísima ironía, burlona parodia y sátira crítica, como clave medular de su ética y de su estética. Normal, pues, que nadie, ni siquiera lectores tan capaces como Mateo Alemán y Cervantes, discerniera todo el potencial que se escondía tras la oblicua ficcionalidad de la anonimia, el realismo cómico y la autodiégesis contrastada de un humilde mozo de muchos amos⁶³.

El *iter* de la novela picaresca presenta paralelismos y similitudes con los otros géneros nacidos en el Renacimiento español. De hecho, su parábola es harto pareja a la que experimenta la novela española de tipo griego, junto con la que domina el panorama de la prosa de ficción en el siglo XVII. Pero, de entrada, es con la novela pastoril con la que se vincula, habida cuenta de que el impacto ocasionado por sus textos inaugurales comportó su inmediato alargamiento en forma de continuaciones. El *Lazarillo*, que alcanzó que sepamos, aparte de la pérdida de Amberes de 1553, la importante cifra de cuatro ediciones en 1554 –una de ellas, la de Alcalá de Henares, alberga ya varias interpolaciones, que afectan incluso al final, abriendo un portillo a su continuabilidad: “de lo que aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced”–, tuvo, en efecto, una *Segunda parte*, también anónima, publicada en Amberes en 1555. Lo que separa al continuador de la edición antuerpiense de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo es que él no supo (o no quiso) colegir a cabalidad la obra de su predecesor. De suerte que, entre las varias posibilidades que le brindaba el *Lazarillo*, optó por la sátira político social camuflada –como haría el autor de *El viaje de Turquía*, aunque por

⁶³ Sobre todas las cuestiones referidas al *Lazarillo* son fundamentales los estudios de Martino (1999) y de Martín Baños (2007a y 2007b).

otra senda— de una historia de transformaciones al modo de Apuleyo y Luciano —una de las líneas de la vanguardia literaria del momento—, que trata irónicamente el *romance*, e imprimió un gusto misceláneo al conjunto. Tiempo después, Cervantes, en su estupendo *Coloquio de los perros*, al establecer meta-discursivamente la historicidad del género picaresco, notará la ilación entre la fábula, la sátira menipea, el *sermo milesius*, la tradición celestinesca y la novela picaresca. Es así que *La Segunda parte del Lazarillo de Tormes* no logró conformar, sobre la base del original, el diseño estructural que prescribiera el género picaresco. Sin embargo, y pese a su disparidad, ambas obras, a partir de las dos primeras ediciones de Amberes de 1555, la de Martín Nucio y, en especial, la de Guillermo Simón, no solo se editaron juntas, sino que, probablemente, se leyeron como dos partes de un único, unitario y coherente texto.

Ello cambiaría, en parte, en 1573⁶⁴, cuando el humanista Juan López de Velasco, con licencia del Consejo de la Santa Inquisición, publicaba el *Lazarillo*, al lado de la *Propalladia*, de Torres Naharro, y las *Obras* de Castillejo —en volumen independiente—, por cuanto, en el Prólogo al lector, informaba de que “se le quitó toda la segunda parte, que por no ser del autor de la primera, era muy impertinente y desgraciado”. Y es que, como bien se sabe, tanto el *Lazarillo* como la *Segunda parte* de 1555 fueron incluidos, posiblemente por su sátira política y anticlerical y por la denuncia de determinadas costumbres sociales, en el *Catalogus librorum* del inquisidor Fernando de Valdés en 1559, impidiendo, naturalmente, su propagación en los reinos peninsulares, su impresión y su imitación. No existe dato objetivo alguno que permita afirmar ni negar que tuvieran, pese a todo, circulación manuscrita o impresa *sottovoce*, aun contando con la alegación de López de Velasco de que el *Lazarillo* “fue siempre a todos muy acepto; de cuya causa, aunque estaba prohibido en estos reynos, se leía, y imprimía de ordinario fuera dellos”. Mas lo relevante es que la publicación del *Lazarillo castigado*, “reformado y limpiado de todo lo que pareció ser inconveniente”⁶⁵ para la doctrina y la ideología oficiales⁶⁶, contribuyó de manera decisiva al desarrollo de la picaresca; tanto más, factiblemente, que el *Lazarillo* original, que no se volvería a editar en España hasta 1844⁶⁷.

⁶⁴ Pues, en efecto, los dos *Lazarillos* aun se publican conjuntamente en la edición milanese de 1587, por Antoño de Antoni; después en Bérgamo, en 1597 (tirada camuflada de la anterior), y otra vez en Milán, en 1615, a costa de Juan Baptista Bidelo. A lo que hay que sumar las ediciones del *Lazarillo* que añaden, como último tratado, el primero de la *Segunda parte*, en el que “da cuenta Lázaros de la amistad que tuvo en Toledo con unos Tudescos y lo que con ellos pasaba”.

⁶⁵ Obra tal vez de don Diego Hurtado de Mendoza a petición de Velasco, como parece sugerir el documento encontrado por Mercedes Agulló y Cobo (2010: 37).

⁶⁶ Sobre el alcance del expurgo, es fundamental el estudio de Reyes Coll-Tellechea, (2011: 29-38).

⁶⁷ Esta es la tesis que sostienen Redondo (1999), y, sobre todo, Coll-Tellechea, a lo largo de su *Lazarillo castigado* (2011: esp. pp. 62-67). Empero, las afirmaciones categóricas de que el *Lazarillo castigado*, y no el original, fue el que dio pie a la picaresca y el que leyeron Alemán, Cervantes y Quevedo son, por imprudentes, insostenibles. Cabe tal posibilidad; es razonablemente la más segura. Pero no podemos afirmar con rotundidad que el *Lazarillo* de 1554 no circulara y no se leyera,

Aparte de las referencias explícitas al *Lazarillo* que manifiesta el *Diálogo intitulado el Capón* de Narváez de Velilla, en especial en la autodiégesis apicarada de Velasquillo, que tiene, entre otros, por amo a “un cura capón, que sin duda debió de ser pupilo del clérigo de Maqueda a quien sirvió Lazarillo de Tormes”⁶⁸, nadie se atrevió a emular su ejemplo hasta que Mateo Alemán publicó, en 1599⁶⁹, la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* ocasionando un revuelo sin precedentes en el mercado editorial. La novela de Mateo Alemán, de una admirable perfección morfológica, no se constituía sin más en una servil continuación genética y genérica del *Lazarillo*, sino que lo readaptaba profundamente conforme a sus intereses creadores e ideológicos. Mantenía la autobiografía como eje del relato, pero eliminando su envoltura epistolar. Reducía, sin eliminar, la ambigüedad, la ironía y la pluralidad de significados en aras de una visión monocrorde de la realidad, emanada de la compleja interioridad del pícaro: la postura desde la cual el yo narrador, escarmentado, en búsqueda de la perfección ética y en disconformidad ideológica con su vida pasada, adoctrina al lector sobre la condición humana y la necesidad de una reforma sociomoral del hombre.

Mateo Alemán quebrantaba el pacto autobiográfico del anónimo quinientista y de su continuador de Amberes, basado textualmente en la identidad de autor, narrador y personaje, al disociar nítidamente al autor empírico del yo narrador,

si no en alguna de las cuatro primeras ediciones, bien en las flamencas o en las italianas que, no lo olvidemos, formaban parte del Imperio español. De hecho, como han destacado G. Sobejano, Alfonso Rey y M. Cavillac, Alemán parece conocer la segunda parte anónima del *Lazarillo*, lo cual implicaría necesariamente que leyera el original, dado que la segunda parte se imprimió siempre con la primera; esperó, según demostró J. M^a Micó, al fallecimiento de Felipe II para publicar la primera parte del *Guzmán*; obró, como ha puesto de manifiesto F. Márquez Villanueva, con extremada cautela en la presentación de un texto crítico de marcado acento reformista; y ello porque su texto, como señaló G. Sobejano, imitó del *Lazarillo* lo más original: “la crítica de la sociedad”. A la altura de 1620, poco antes, Juan de Luna, que continúa el *Lazarillo* y denigra la segunda parte, hubo de manejar ambos textos en una edición conjunta, o sea: leyó el *Lazarillo* original. Decir, por fin, que la picaresca, inspirada por la reconfiguración ideológica del *Lazarillo castigado*, constituye “una serie narrativa ideológicamente conservadora” (Coll-Tellechea, 2011: 65) es ignorar su realidad, pues, como indicó con maestría Rey Hazas (2003: 34-35), “la novela picaresca... era un género especialmente adecuado para el debate ideológico... favorecía mejor que ninguna otra forma narrativa coetánea la crítica desde perspectivas ideológicas distintas e incluso opuestas”; y véase lo arriba expuesto a propósito de *La literatura del pobre* de J. C. Rodríguez.

⁶⁸ Que le convierten no solo en “una de las primeras recepciones del *Lazarillo*”, sino también en “una de las pocas obras que enlazan entre el *Lazarillo* (1554) y la primera parte del *Guzmán* (1599)” (Infantes y Rubio, 1993: 40 y 38; 84, y antes, 73 y 83). Véase también Asensio (2005: 133-148, [140-148]).

⁶⁹ Conviene no olvidar que Lope de Vega, entre 1593 y 1606, escribió una serie de comedias (*El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa*, *El caballero de Illescas*), ambientadas en Italia, muy libres, transgresoras y satíricas, “de tono realista urbano y truhanesco”, que Joan Oleza (1991) no ha dudado en denominar como “comedias de pícaros” o “subgénero picaresco”. A lo que conviene sumar el acto I de *El rufián dichoso* de Cervantes, escrito probablemente hacia 1596, al menos en una versión primigenia de la final. Lo cual proclama el aire picaresco que impregnaba la atmósfera de la época y que terminó por comportar la prescripción del género.

acentuando el talante marcadamente ficcional de la autobiografía, cuya práctica se haría norma en la serie picaresca, a excepción del *Estebanillo González*, que volvía a los orígenes. Asimismo, modificaba notablemente al receptor ficticio de la autobiografía de Lázaro, el Vuestra Merced, para que su pícaro dialogara directamente, más bien monologase en atención a, con un narratario polivalente y plurivocal no identificado y consigo mismo en sostenida reflexión e introspección, desdoblándose en locutor y alocutario. Mateo Alemán, además, convertía al protagonista del anónimo en un *pícaro* con todas las de la ley, hacía de Guzmán un disidente y un infractor ocasional que bordea la marginalidad en el seno de la sociedad; para, en la segunda parte, forjar un delincuente profesional que trasciende la picardía: fuera del embajador francés y del cómitre de la galera ya no sirve a ningún amo. Al mismo tiempo que le relacionaba con un estrato humano y un cuerpo social más amplio que el de Lázaro, que engloba a todos los estamentos y profesiones, y que está en sintonía con sus mayores aspiraciones. E, igual de importante, extendía y ampliaba el *Lazarillo* en su aspecto y en su contenido hasta imprimirle la forma de una narración de largo recorrido. Así, a la narración pura y a las expansiones meditativas se unen todo tipo de digresiones, novelas sueltas y cuentos, anécdotas y chascarrillos, dichos y sentencias... y mil zarandajas más, porque, como advierte el mismo autor, “en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos los gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan” (*Guzmán de Alfarache*, I, 94).

Había nacido, pues, la gran novela barroca y, en comunión con el *Lazarillo*, el género novela picaresca, cuya institucionalización acaeció prácticamente de forma simultánea a su prescripción. Así lo explicaba Claudio Guillén (1988: 210-211):

El *Guzmán* conoce un éxito excepcional, pero sus efectos traspasan los límites de una obra única, repercuten en el *Lazarillo* y dan origen a la idea de un género imitable. He aquí que las dos novelas se acoplan en la imaginación o en la memoria de los lectores, formando grupo, y que este género rudimentario alcanza algo como una vida propia, sugerente, que incita a la imitación. No es la obra individual... la que crea el género, sino el lector –o el escritor *antes* de escribir, o sea, en cuanto lector. Pues, el género existe o actúa ante todo mentalmente (no como *genus* lógico, sino como producto de una vivencia literaria). El factor más importante aquí es sin duda el menos conocido: el público. Hoy en día los periodistas, los críticos militantes, los agentes de publicidad, hasta los profesores, son quienes dialogan con el público. En 1599 una de las personas que desempeñaba este papel era el impresor... Uno de los numerosos y anónimos inventores del género picaresca sería, pues, aquel Luis Sánchez que dio al público el *Lazarillo* el 11 de mayo de 1599, dos

meses después de la primera publicación del *Guzmán de Alfarache* en Madrid⁷⁰.

Harold Bloom, desde *La ansiedad de la influencia* (1967) hasta *Anatomía de la influencia* (2011), concibe la literatura como un proceso agonista de intertextualidad: “borrar el nombre de tu precursor mientras ganas el tuyo propio es la meta de los poetas poderosos o severos” (2011: 25). Sin ser necesariamente tan tajantes, se puede afirmar sin embargo que todos los autores de novelas picarescas inmediatamente posteriores a 1599, con una atenta mirada puesta en el *Lazarillo* y sin despreciar la lección de *La Celestina*, emulan contestatariamente a la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*. E igualmente, a medida que se van publicando textos, a los de sus competidores.

La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache (1602), firmada por Mateo Luján de Sayavedra, apunta obviamente a la primera. Aunque lejos de la ponderación artística y de la superior agudeza y elegancia de estilo del *Guzmán* original, el apócrifo es una auténtica continuación: arranca justo donde había acabado la primera; recuerda constantemente pasajes e incidentes de ella, algunos de los cuales obran de falsilla para nuevas aventuras; mantiene, incluso incrementa, la disertación sermonaria y la digresión abstracta así como el carácter heterogéneo de la narración; respeta la división del texto en tres libros y guarda una proporción similar en número de capítulos; y, en fin, prosigue a la letra las indicaciones que Alemán había anunciado para la segunda parte en la “Declaración para el entendimiento deste libro”, pese a que el falso Guzmán no se erige en “ladrón famosísimo”. Ello tal vez se deba a que el imitador, que muestra una cristalina conciencia genérica, mantiene a su personaje en los límites de la trayectoria de *la vida del pícaro*. Pero también introduce novedades situacionales que desarrollarán textos posteriores, empezando por la *Segunda parte* de Alemán, como el paso del protagonista por la cárcel –aunque ya Lázaro-atún fue a prisión–, las trapacerías estudiantiles –el pupillage también se registra

⁷⁰ Como demostrara Jaime Moll (2011: 69-70), fue en realidad el librero Juan Berrillo el responsable de tal asociación. En otro trabajo posterior –ya citado– puntualizaba: “Poco después del 4 de marzo de 1599 se puso en venta el *Guzmán de Alfarache*. Juan Berrillo, librero de Madrid, reaccionó rápidamente ante la expectativa de éxito editorial del *Guzmán* y ante el camino nuevo que se abría a la narrativa. Probablemente pensaría editar el *Galateo español*, reelaborado por Lucas Gracián Dantisco, que en la mayoría de las ediciones iba acompañado del *Destierro de ignorancia*... Al leer el *Guzmán*, Berrillo recordó el *Lazarillo* y lo añadió a su proyecto editorial del *Galateo*. F. Juan Temporal, maestro y comendador, aprobó los textos por comisión del Consejo de Castilla el 30 de marzo de 1599. Del 15 de abril es la licencia del Consejo a Juan Berrillo «para que por esta vez pudiese imprimir y vender por el original tres tratados en un cuerpo, intitulado *Galateo español*, con el *Destierro de ignorancia* y *Lazarillo de Tormes*». Impreso en Madrid, por Luis Sánchez, en 12º prolongado, formato del libro de faltriquera, Juan Vázquez del Mármol certifica la conformidad con el original aprobado y el 11 de mayo de 1599, a petición de Juan Berrillo, se fija su tasa en 5 blancas de pliego... Las dos primeras obras forman una unidad..., mientras el *Lazarillo* es desglosable, con portada propia y foliación y firmas independientes” (Moll, 2008: 33).

en la historia de Vañuelos, que constituye el grueso del Prólogo de *El Capón*– o su vinculación al teatro, mal poeta adicionado. Entre 1602 y 1604, el falso *Guzmán* alcanzó la sensacional cifra de diez impresiones⁷¹. Su carrera editorial, sin embargo, se vio truncada con la publicación de la *Atalaya de la vida humana* el 4 de diciembre de 1604, en Lisboa.

El mismo año en que Gregorio González y Francisco López de Úbeda tenían listos para los tórculos *El guitón Onofre* y *La pícara Justina*. El primero permanecería inédito hasta 1973, el segundo vería la luz en la primavera del año siguiente, en Medina del Campo, impreso por Cristóbal Lasso Vacca. Gregorio González y Onofre Caballero compiten a sabiendas: el uno, que comienza recordando a Plinio el joven, con el anónimo y Mateo Alemán: así, la formación del guitón (cap. I-IX) remeda al *Lazarillo*, su vida de “ladrón de arte mayor” y de usurpador social –“parece que el nombre me pronosticó lo que yo había de ser”– (X-XIV) toman cuerpo del *Guzmán*, con especial énfasis de la “Declaración” de intenciones de Alemán; el otro, el guitón, con el “primero y segundo pícaro”. Del mismo modo, López de Úbeda trae a colación una retahíla de obras y autores que garabatean el contorno híbrido de su peculiarísimo libro; mientras que Justina, que es “pícaro de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de *quién te me enojó Isabel*, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes”, se remonta olímpicamente sobre Lázaro y los Guzmanes, y aun queda casada con su señor don Pícaro, “en cuya maridable compañía [es] en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna”. Lo más relevante, con todo, es que estos desenfadados textos, tan intencionadamente divertidos como injustamente denostados, subrayan a la par que intensifican el carácter paródico-burlesco –ambos, de hecho, pueden ser entendidos como verdaderas parodias–, cómico-satírico, irreverente y decididamente amoral de la picaresca. No en vano, *El guitón*, con su animosa y expresiva sentenciosidad, repleta de refranes, proverbios y aforismos, pero sin ánimo dogmático, y *La pícara*, con sus futilidades morales, se oponen radicalmente al didactismo de los *Guzmanes*; por su lado, el cínico Onofre y la lenguaraz Justina, como Lázaro –mas sin su ambigüedad ni hondura psicológica, quizás por seguir el *Lazarillo castigado*⁷²–, no están en pugna sino en conformidad con sus vidas pasadas cuando toman la pluma para ponerlas en caracteres. Por añadidura, *El libro de entretenimiento* trae consigo una nota cortesana, femenina, bufonesca y carnavalesca que dejará impronta; exactamente lo mismo que sucederá con el proceso de degradación moral que perfila

⁷¹ He manejado la edición de David Mañero de 2007. En su intr. (Mañero, 2007: 11-73) se puede consultar una descripción de las diez ediciones del texto (51-57), así como su relación con la obra de Alemán (31-47). Sobre tal aspecto, aparte de las jugosas páginas de G. Sobejano (1967), véase B. Brancaforte (2002). Por otro lado, Schlickers (2008a).

⁷² Pues como ha subrayado Coll-Tellechea (2011: 32), “el censor produjo una versión sensiblemente diferente de la historia de Lázaro. Para ello, deformó al protagonista, eliminando su coartada social para justificar el comportamiento inmoral relacionado con «el caso»”.

El guitón Onofre. Los dos textos se presentan, por fin, como narraciones abiertas⁷³.

Resulta hartó difícil elucidar con precisión la preponderancia que poseyeron el *Lazarillo* y la primera parte del *Guzmán* en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), por cuanto la novela de Cervantes se aparta tan radicalmente de la picaresca que no constituye en ningún aspecto o sentido una variante de ella⁷⁴. Es indudable que el escritor complutense leyó con diligencia el texto de Mateo Alemán y su relación intertextual con el anónimo quinientista, y diáfano que reaccionó contra el flamante género: tanto *Rinconete y Cortadillo* como el encuentro del caballero andante con Ginés de Pasamonte lo atestiguan; y aún estaba por redactar la contrafacción crítico-burlesca más contundente, la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, en la que desenmascara los principios poéticos de la picaresca y los trasciende en una nueva forma de novelar: la narración calidoscópica. Pero la primera parte del *Quijote*, como se ha puesto a menudo de manifiesto, hubo de luchar a brazo partido con la segunda del *Guzmán* y con *La pícaro Justina* para hacerse un hueco en el mercado del libro (cf. solo Micó, 1994). Lo que ocurrió ya se sabe: sin alcanzar ni de lejos el éxito comercial del *Guzmán* (cf. Moll, 1994: 21-27), el *Quijote* de 1605 lo “barrió literalmente... para los próximos diez años” (Márquez Villanueva, 1995: 248), pues hasta la edición milanese de 1615, hecha por Baptista Bidelo, el texto de Alemán, ya las dos partes juntas, no se volvió a editar; después, en 1619, en Burgos, para desaparecer otra vez hasta 1639. O sea: fulminó momentáneamente el desarrollo de la novela picaresca, lo abortó. Ciertó es que *La pícaro Justina* tuvo, aparte de las dos de 1605, una edición en 1608, en Bruselas, y que el *Lazarillo castigado* se imprimió, algunas veces en reunión con el *Galateo*, en 1605, 1607, 1609, 1612, 1620 y 1621. Empero, hasta los alrededores de 1620 el género no volvió a dar frutos nuevos, los cuales tendrán también como indudable referente de primer orden a la gran novela cervantina, desde el *Marcos de Obregón*, de Espinel, al *Buscón*, de Quevedo.

Ahora bien, durante este intervalo, de máximo apogeo de la comedia; de extraordinaria difusión de la novela de tipo griego⁷⁵; de expansión de la novela corta, muy animada con la publicación y el éxito de las *Novelas ejemplares* (1613),

⁷³ De *El guitón Onofre* he seguido la ed. de F. Cabo de 1995. Véase también J. M. Oltra (1984), (1984) y Schlickers (2008b). Sobre *La pícaro Justina*: M. Bataillon (1982: 29-164); Rey Hazas (2003: 207-281); Oltra (1985); Niemeyer (2008b); Roncero López (2010: 145-184).

⁷⁴ Véase el apartado I de esta misma parte.

⁷⁵ *El peregrino en su patria* (1604), de Lope, se reedita en 1604, 1605, 1608 y 1618; *La selva de aventuras* (1565-1583), de Jerónimo de Contreras, se imprime hasta en dos ocasiones en 1615; la *Historia etiópica*, de Heliodoro, en la traducción de Fernando de Mena, que había tenido tres ediciones a comienzos del siglo XVII, se reedita en 1614, 1615 y 1616; en 1617 se publica la traducción de Diego Ágreda y Vargas de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte, historia griega*, de Aquiles Tacio; e igualmente en 1617 aparecen póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, de Cervantes, reeditándose cinco veces ese mismo año y también en 1618 y 1619

de Cervantes, que tan bien se apareará con la picaresca y con otras regiones de la imaginación; de los estertores finales de la novela pastoril, que aún tiene cuota de mercado, si bien menos por las novedades, que las hay –como el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608), de Bernardo de Balbuena, o *La constante Amarilis* (1609), de Suárez de Figueroa–, que por las reediciones de los textos clásicos –*La Diana*, de Montemayor, *La Diana enamorada*, de Gil Polo, *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, *La Galatea*, de Cervantes, y, especialmente, la *Arcadia*, de Lope–, y también de los libros de caballerías; durante este interregno, pues, se ensayaron nuevas fórmulas narrativas de naturaleza mixta o híbrida, en las que lo picaresco desempeña un papel sobresaliente, de forma singularmente notoria en la obra de creación de nuevos autores. Caso paradigmático es el del prolífico escritor madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que imbrica la picaresca con la novela cortesana, pero sustituyendo el registro paródico bufonesco de *La pícara Justina* por una modalidad cómica correctora de costumbres viciadas, en *La hija de Celestina* (1612) y su alargamiento, *La ingeniosa Elena* (1614), cuyo feliz maridaje estaba destinado a obtener una amplísima notoriedad a lo largo del siglo XVII: solo hace falta repasar la producción de otro profesional de las letras, Alonso de Castillo Solórzano, para percatarse de ello. Se sirve del patrón celestinesco en, por ejemplo, las comedias en prosa *El sagaz Estacio* (1620) y *La sabia Flora malsabidilla* (1621). Y utiliza marcas de la serie o rasgos característicos de la configuración del pícaro en obras tales como *El caballero puntual* (1614), donde narra la carrera arribista de superchería de don Juan de Toledo, un “hijo de la piedra”, y su desenmascaramiento; en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), repleta de discretas travesuras picarescas, o en *El necio bien afortunado* (1621), en la que don Félix Ceñudo, su protagonista, cuenta, en extensa relación primopersonal, su vida pseudopicaresca a Dorotea, con el propósito, tras haberla raptado, de desposarla⁷⁶.

En el gran arco que cubre la novela picaresca, los años que van de 1618 a 1626, concurrentes con el turbulento cambio de reinado de Felipe III a Felipe IV, constituyen su momento de mayor profusión. Pues efectivamente se publican un total de seis textos, que asumen la poética común del género; despliegan y profundizan algunos de los rasgos que habían quedado insinuados, sugeridos o propuestos –discurso autodiegético anecdótico y homogéneo o enciclopédico y heterogéneo, cautiverio, latrocinio, relato carcelario, sátira mordaz, parodia de-construccionista, usurpación social, impostura, proceso de degradación, discurso aberrante, etc.–. Al tiempo que lo renuevan, en coalescencia con su contexto inmediato y según el genio de cada autor, tanto en la forma como en el fondo –es decir: en la autobiografía, que se sitúa a veces en el seno de un marco dialogístico o de una situación de interlocución, y en la trayectoria del pícaro,

⁷⁶ Sobre su entorno comercial y su obra, véase J. Moll (2011: 298-305) y García Santo Tomás, (2008). Sobre la relación de *La hija de Celestina* con la picaresca, Rey Hazas (1986: 21-67) y M^a S. Arredondo (1993).

que puede ser igualmente la de un hidalgo pobre, un ladrón presidario, un bonachón sin apenas mácula o un infame buscavidas extramoral, pero todos *viatores*, arribando aun a las Indias como jornada o fin del itinerario, todos solitarios, todos seres semi marginales, todos críticos de una sociedad fraudulenta y engañosa y todos, sobre actores y espectadores, incansables narradores-. A saber: *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619) de Carlos García, *La segunda parte del Lazarillo* (1620) de Juan de Luna, el *Lazarillo de Manzanares* (1620) de Juan Cortés de Tolosa, *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de Jerónimo Alcalá Yáñez, y la *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo.

La “ansiedad de la influencia” que manifiesta don Francisco ante la picaresca, la cultura literaria de su tiempo y su propia obra convierten al *Buscón* en la piedra angular de esta fase de evolución genérica. La maraña de interrelaciones que entreteje el texto quevediano, y su intensidad, es admirable, copiosa y problemática: se pueden discernir ecos del *Lazarillo*, *El Capón*, los *Guzmanes*, *El guitón Onofre*, *La pícara Justina* y aun del *Lazarillo de Manzanares*; presencias latentes de los *Quijotes* y las *Novelas ejemplares*, de *El caballero puntual* y *El sutil cordobés*; reminiscencias de géneros cómicos menores basados en la caricatura y la agudeza verbal, así como “enlaces con la restante obra de Quevedo, en particular con la del Quevedo burlesco, en verso y en prosa” (Lida, 1981: 241)⁷⁷. Pese a ello, se ha repetido con asiduidad que Quevedo no comprendió la originalidad artística ni la radicalidad ideológica ni la instancia semántica última que alberga el tándem *Lazarillo-Guzmán*, vale decir, la “poética comprometida de la novela picaresca”. Sin embargo, es, por erróneo, inexacto. Al punto de que asimiló igualmente el propósito del *Quijote*, sobre todo el de la primera parte: entendió a la perfección que la mejor manera de desacreditar un modelo literario supuestamente pernicioso es parodiarlo. El *Buscón*, ciertamente, persigue, antes que el distanciamiento, la refutación y confrontación directas: es una novela picaresca que subvierte los principios y los mecanismos de la novela picaresca. Sobreabundan las referencias intertextuales dislocadas a los representantes de la serie, pero el agente más inmediato de la parodia es el propio Pablos: el buscón exagera hasta la deformación grotesca las biografías de sus congéneres; satiriza el mundo que lo circunda en lugar de ponerlo patas arriba; no trastoca los valores establecidos sino que los confirma; naufraga humillantemente en el piélago de sus advenedizas aspiraciones caballerescas; puesto a dar entera noticia de su persona narra con descarnada sinceridad y virtuoso alarde un proceso de degradación infamante que arriba a la execración; lo cuenta, pese a la lección de su madre de que “esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir”, sin preocuparse lo más mínimo de enmascararlo con ironía, doctrina o algún

⁷⁷ Sobre el contexto cultural del *Buscón* es fundamental el ensayo de D. Ynduráin (2003) así como la intr. y las notas de su ed. del texto (1998). Véase también Chevalier (1992) y “Estudios y anejos” y las Notas complementarias de la ed. del texto de Cabo Aseguinolaza de 2011.

expediente del tipo del arrepentimiento. Pablos, en efecto, fracasa como narrador picaresco y fracasa como pícaro; y tal fracaso constituye el mayor triunfo del autor sobre el género. Empero, el *Buscón* no se reduce a su dimensión de novela picaresca paródica; es también, en su pluralidad genérica y su polisemia semántica, una virulenta sátira, traspasada de amargo escepticismo rayano en la desesperanza, en la que se denuncia una sociedad sin orden ni concierto amparada en la doblez, la iniquidad, la impostura, el fingimiento, la apariencia, el interés y la inhumanidad⁷⁸.

Como sea, la *Historia de la vida del Buscón don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, erigida en modelo literario tras su edición príncipe en Zaragoza en 1626, comporta la transformación y dilución del género picaresco. Claro está que en sintonía con otras cuestiones harto fundamentales, tanto literarias como extraliterarias.

Así la ductilidad de las formas narrativas y su propensión a la contigüidad en un periodo de permanente experimentación y de emergencias modulares discursivas, que aproximan la picaresca a las biografías, más o menos ciertas, de soldados, como el *Discurso de mi vida* (ms. 1630), de Alonso de Contreras o los *Comentarios del desengaño de sí mismo* (ms. 1680), del Duque de Estrada, y la *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626), de Céspedes y Meneses. A la sátira lucianesca, impulsada, tras la divulgación erasmiana de Luciano, por la publicación del *Somnium* (1581) de Justo Lipsio y, sobre todo, por la circulación manuscrita e impresa –*Sueños y discursos* (1627), *Desvelos soñolientos* (1627) y *Juguetes de la niñez* (1631)– de los *Sueños* de Quevedo, así como de su *Discurso de todos los diablos* (1628), cuyos máximos representantes son *El diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, y *El siglo pitagórico* y *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644) y *La torre de Babilonia* (1649), que incluye la novelita de aire picaresco *El marqués de la Redoma*, ambos de Antonio Enríquez; al costumbrismo, como *Periquillo de las gallineras* (1668) y otras obras del fecundo Francisco Santos. A los libros de viajes semiturísticos atestados de digresiones, como *La tercera parte de Guzmán de Alfarache* (c. 1650) de Machado da Silva. A la novela cortesana apicarada, truhanesca o bufonesca, como los textos de Castillo Solórzano, *Las harpías de Madrid* (1631), las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). E, incluso, en ponderada síntesis con otros géneros literarios –curiosamente la novela helénica– y didáctico-morales, a la gran epopeya educativa de Baltasar Gracián, *El Criticón* (1651, 1653, 1657).

Así la propuesta de la Junta de Reformación al Consejo de Castilla de que suspendiera la concesión de licencias para imprimir “libros de comedias, novelas ni otros deste género”; licitación aceptada que duró desde el 6 de marzo de 1625 hasta finales de 1634. Ello comportó, ni que decir tiene, la interrupción editorial y comercial de los géneros señalados; también su desarrollo natural,

⁷⁸ La dimensión paródica del *Buscón* ha sido puesta de relieve por numerosos estudiosos; véase sobre todo Ife (1992: 121-160) y F. Rodríguez Mansilla (2004-2005).

más en el caso de las novelas, en tanto las comedias se siguieron representando. Pero a la postre propició que autores, impresores, editores y libreros buscaran formas de burlar la denegación de licencias: ora con ediciones contrahechas, ora aprovechando la diversidad de legislación y jurisdicciones referidas al libro de los distintos reinos peninsulares, ora con agudeza e ingenio poniendo títulos que subrayen su *Deleitar aprovechando* o su hibridez genérica cual *La Dorotea, acción en prosa*, a la par que destierren el término *novela*. Caso paradigmático el del *Tacaño* de Quevedo. A la altura de 1626 don Francisco se había puesto muy parcamamente en la publicidad de la imprenta: unos cuantos poemas recogidos en antologías y una obra de encargo, el *Epítome de la vida ejemplar y gloriosa del bienaventurado F. Tomás de Villanueva* (1620). No obstante, su presencia en los reinos de Aragón a comienzos de año enrolado en la comitiva real al servicio de algún grande daría un vuelco fenomenal a la situación, viéndose inmerso en las vicisitudes materiales de la edición. El librero Roberto Duport, sin su consentimiento pero tal vez tras habérselo propuesto, publicaba en febrero, impresa por Pedro Vergés, *La política de Dios, gobierno de Christo, tyranía de Satanás*. Solo unos meses después, en mayo, ya estaba en posesión de un privilegio real para el reino de Aragón con el fin de publicar la *Historia de la vida del Buscón*. En los años subsiguientes, casi siempre en colaboración con Pedro Vergés, publicaría los *Desvelos soñolientos* (1627), el *Discurso de todos los diablos* (1629), el *Memorial por el patronato de Santiago* (1629), *Cuento de cuentos* (1629), la *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1630) y *El chitón de las tarabillas* (1630). A no ser que se encuentre algún día un documento que arroje luz, la relación entre el librero zaragozano y el escritor madrileño permanecerá rodeada de incógnitas y enigmas. Con todo, y pese a las ambigüedades y reticencias hacia su única novela, no le falta razón a Alfonso Rey al señalar la posibilidad de que Quevedo contribuyera tanto como coadyuvara a su edición: el prólogo al lector ciertamente parece paternidad suya; y el silencio, su elocuente afonía y su cauta circunspección, sale en su favor: un colaborador del régimen no solo publicaba una novela picaresca durante la cesación de licencias, sino que además infringía la letra de la *Pragmática para que no se puedan imprimir fuera destos Reynos las obras y libros que en ellos compusieren, o escriuieren, de qualquier facultad que sean*⁷⁹.

En adelante de 1626 únicamente un par de textos merecen ser incluidos por derecho propio en la nómina del género: *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares de Alonso de Castillo Solórzano, publicada en Barcelona en 1632, y la anónima *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, impresa por vez primera en Amberes en 1646.

La niña de los embustes es presentado por su autor como un vástago legítimo de la familia picaresca. De un lado, Castillo Solórzano caracteriza a Teresa de

⁷⁹ Cf. J. Moll (2011: 177-192 [en la nota 6 de la p. 179 se cita un fragmento de la susodicha *Pragmática*], 1994: 7-20); A. Rey (2007: XXXVII-XLII); Jauralde (1998: 503 y ss.).

Manzanares con los rasgos típicos de la pícara, sustituyendo el servicio a varios amos por las dedicaciones amorosas y los casamientos, pero subrayando también aquello que la singulariza, como su apego a la risa, su pragmatismo, su capacidad de trabajo, su decisión y su afán de “aspirar a valer más”:

Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y maquinaciones de una traviesa moza, de una garduña racional, taller de embustes, almacén de emblecos y depósito de cautelas. Con sutil ingenio fue buscona de marca mayor, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas. Con lo vario de su condición fue malilla de todos estados, objeto de diversos empleos y, finalmente, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad. Parte de estas cosas heredó por sangre y mamó en la leche, y parte ejecutó con travieso natural y depravada inclinación.

Del otro, estipula la autobiografía ficcional como marca formal y la trayectoria de un individuo indecoroso de baja extracción social como objeto del relato primopersonal al tiempo que destaca la prosapia del personaje en relación, por medio de su nominación, con ilustres representantes de la serie, especialmente con Lázaro cuyo “nacimiento fue dentro del río Tormes, por la qual causa tomé el sobrenombre”, pero también con Guzmán de Alfarache, Lazarillo de Manzanares o Pablos de Segovia –más adelante, ya Teresa, hará un guiño intertextual, primero, a Guzmán: “los hijos... tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre”, después, a Justina por haber sido hija de mesonera y haberse criado en una posada–:

Teresa de Manzanares es el asunto de este pequeño volumen, nombre que se le puso en la pila con el agua del bautismo, y el apellido con la del río de Madrid, en cuya ribera se engendró... Sus pueriles travesuras la dieron nombre de *La niña de los embustes* (título que honra este libro), prosiguiendo con ellos por todo el discurso de su vida, como ella misma hace relación al lector, a quien se la cuenta desde el origen de sus padres. (Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, pp. 215-216)

Quizá se pueda detectar alguna incongruencia en el uso narrativo de la primera persona; pero en líneas generales la agilidad y la contextura morfológica del texto es notable, y ello a pesar de su carácter inclusivo: tanto los poemas que lo sazonan como la novelita del ermitaño y los entremeses *El barbador* y *La prueba de los doctores* están puestos finalmente al servicio de la trama. Una fábula, en fin, que apuesta antes por el divertimento y el deleite que por el aprovechamiento y la criticidad problemática.

Uno de los aspectos más sobresalientes de la novela picaresca lo constituye sin duda la ilusión de verismo que suscita, aun los textos más literaturizados de

la serie; la cotidianidad, proximidad y familiaridad de los ambientes, situaciones y personajes; y la oralidad, a menudo tan cercana a la conversación coloquial, de su estilo, no exento por lo demás de pulida elaboración. *La vida y hechos de Estebanillo González*, cabal exponente de ello, va sin embargo un paso más allá: se fundamenta a partes iguales de realidad y ficción, entrevera la vida con la literatura, transforma la historia en arte. Su autor, tal vez, como proponía Marcel Bataillon, el capitán Jerónimo de Branon, con más probabilidad, según postulan Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, el escribano real Gabriel de la Vega, construye una magnífica novela sobre la base biográfica de un personaje histórico: el bufón de corte del duque de Amalfi llamado Stefaniglio. Puesto a elegir un molde que se ajustara a la intención paladina de presentar el texto como una autobiografía verdadera en la que, silenciando su nombre, se identificara al autor con el personaje narrador no había otro más apropiado que el de la picaresca, cuyo primer representante ya había constituido una inaudita falsificación apócrifa. Naturalmente, como en el caso del *Lazarillo*, se trata de un juego, de una estrategia que se descubre en la pulcritud de la composición, en el lenguaje y el estilo así como en la extraordinaria literariedad que late en cada página. Al fin, la autobiografía picaresca, que era a la sazón una forma en auge no menos litigante y controvertida que humorística y aglutinadora, se amoldaba como el guante a la mano al expediente de conciliar la narración pícaro-bufonesca de un “hombre de buen humor” con otros elementos de naturaleza dispar, empezando por el enaltecimiento de su amo y de otros “príncipes y señores y personas de merecimiento”. El autor implícito no deja lugar al equívoco: “Carísimo o muy barato lector, o quienquiera que tú fueres, si, curioso de saber vidas ajenas, llegares a leer la mía, yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandaina. Y te advierto que no es la fingida de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza⁸⁰, sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes”. Tal proclamación de legitimidad, en efecto, conviene con la de Ginés de Pasamonte sobre su autografía por concluir; al igual que el párrafo que sigue con la recomendación del “amigo” al autor del prólogo del *Quijote* de 1605 de contentar a todos:

Aquí hallará el curioso dichos agudos; el soldado, batallas campales y viajes a Levante; el amante, enredos amorosos; el alegre, diversidad de chanzas y variedad de burlas; el melancólico, epitafios fúnebres a los tiernos mal logros del Cardenal Infante, de la Reina de España y de la Emperatriz María; el poeta, compostura nueva y romances ridículos; el recogido en su albergue, las flores de la fullería, las leyes de la gente de la hampa, las preeminencias de los pícaros de jábega, las

⁸⁰ Recuérdese que, aparte de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, Quevedo se denominó así alguna vez en su correspondencia y que con tal apodo figura en el prólogo al lector de la edición impresa del *Buscón* (*Edición crítica de las cuatro versiones*, pp. 213-316, p. 217, cito por ella).

astucias de los marmitones, las cautelas de los vivanderos; y finalmente los prodigios de mi vida, que ha tenido más vueltas y revueltas que el laberinto de Creta. (*Estebanillo González*, I, 13-16)

El *Estebanillo* es un libro vertiginoso: las situaciones narrativas se concatenan y suceden de un modo frenético. Es también un libro extremadamente jocoso y festivo: una bufonada constante, y, por ende, de un inusitado exhibicionismo de procacidad, cinismo, amoralidad e impudicia (recuérdese el paso de Estebanillo por la barbería del catalán Jusepe Casanova o por el hospital napolitano de Santiago de los Españoles o estragando los cadáveres de “los atunes suecos” en la batalla de Nördlingen o su actitud irreverente ante el fraile francisco en la cárcel de Barcelona: “de tal modo me alegraba siendo pecador” [I, 142]), que lo convierten en un texto único incluso en el seno de la picaresca. No es empero especialmente satírico ni críticamente insidioso: escasea el ánimo de denuncia social y más aún el de corregir vicios. En algún que otro pasaje, *Estebanillo* está a punto de terciar para decir cuatro verdades sobre algún asunto, casi siempre relacionado con la milicia (la banalidad de la guerra, el horripilante espectáculo de los campos de batalla, el abuso de los mandos, la falta de aprovisionamiento), pero por no concernir exactamente a su vida (“no quiero mezclar mis burlas con materia de tantas veras, ni aguar la dulzura de mi bufa con el amargura de decir verdades” [I, 84]; “dejando aparte los sucesos de aquella campaña [el asedio a Arras] para el coronista a quien le competen, digo que...” [II, 151]), se contiene y calla. Aparte de esto, lo más significativo del *Estebanillo* es la imbricación de la literatura bufonesca con la novela picaresca en la figura del protagonista: “mi oficio es el de buscón y mi arte el de la bufa” (II, 43)⁸¹.

El discurso narrativo de *Estebanillo*, que comprende desde su ambiguo nacimiento a medio camino entre Galicia y Roma hasta su prematuro retiro napolitano como regente de una casa de juego y conversación en la cual escribe sus memorias en conformidad ideológica con su pasado y sin el más mínimo asomo de arrepentimiento, describe una trayectoria vital desarrollada en dos fases sabiamente eslabonadas, que se corresponden con los dos prototipos que su persona encarna y cuyo punto de inflexión acontece en el momento en que entra a formar parte del séquito de Ottavio Piccolomini, justamente a mitad del capítulo VII, que es, simétrica y formalmente, el centro de los trece que lo conforman. Desde el capítulo I hasta el VII, el texto describe el vagar de un pícaro que sirve a numerosos amos y desempeña múltiples oficios, estando sólitamente adscrito

⁸¹ “En cuanto relato burlesco que envuelve hechos y personajes reales, el *Estebanillo* salta por encima de la serie picaresca para enlazar con sus orígenes: la *Crónica* de Francesillo de Zúñiga, el truhán de Carlos V... Tras los rasgos bufonescos evidentes en la prédica moral de Guzmán de Alfarache –quien sirvió de truhán al embajador de Francia en Roma– o en la personalidad de López de Úbeda, el arco se cierra con *Estebanillo*, que reúne “centauro a lo pícaro”, las cualidades formales de ambos tipos humanos y literarios” (Carreira y Cid, 1990: CXXXVIII-CXXXIX). Véase, en general, *Literatura bufonesca o del loco* (1985-1986).

al ejército. Estebanillo, en esta parte, es un personaje licencioso, indiferente y libre de ataduras, que se mueve por capricho, para satisfacer sus apetencias y aspiraciones más inmediatas, por huida de sus desafueros o por circunstancias atenuadas a sus desempeños. La acción se desarrolla principalmente en los países del Mediodía europeo: Italia, España, Portugal y Francia, a cuya geografía se vincula la actividad picaresca, tal y como diegéticamente queda ratificado por dos elogios que se entonan a la vida libre del hampa: uno sobre “las ceremonias y puntos de la vida tunante” a cargo de un ducho “ginovés” (I, 172-174), otro que pronuncia Estebanillo cuando ejerce de pícaro de la marina, que “todas las demás son muerte y sola es vida la del pícaro” (I, 241-242). Aunque anticipado por su rol de don Monsiur de la Alegría en el ejército francés y por la condonación de la pena capital por el Cardenal Infante, que lo trata de chocarrero burlesco, Estebanillo experimenta un notable giro al convertirse en gentilhomme de la bufa, al profesar el “arte liberal” de la bufonería: “oficio del gracioso [que] tiene del pan y del palo, de la miel y de la hiel, y del gusto y susto” (II, 90). A partir de ahí comienza a desarrollar sus dotes literarias, adquiridas durante su formación escolar en Roma: escribe poesía grave, principalmente heroica y áulica, y burlesca, así como chanzas carnalescas que representa para el Cardenal Infante en las Carnestolendas de Bruselas. Cambia su mirada sobre la realidad, a la que ahora describe –sin juzgar– desde su nueva posición: frente a la vida libre de la picaresca, la cortesana representa un microcosmos rígidamente cerrado, convencional y jerarquizado, sustentado en el inmovilismo y en los privilegios del linaje, que gira en derredor de un grande y que comporta la existencia así de envidiosas rencillas como de diversas facciones y grupos de poder. Llega incluso, asentado en Bruselas, a protagonizar una historia pseudo cortesana de amor y celos con su “ingrata Dulcinea”. Pero Estebanillo no actúa únicamente de histrión, cumple igualmente el propósito de emisario imperial (“de bufón vine a correo”), por el cual se ve obligado a recorrer toda la Europa central y septentrional, arribando hasta el gran ducado de Lituania, “país muy fríasimo y de muchos y muy grandes y espesos bosques”, y asentándose en cortes tan prestigiosas como Praga y Viena. Es así que la novela picaresca, como se ha puesto de relieve (cf. Arredondo, 1995), de la mano del *Estebanillo*, al insertar al pícaro en un conflicto supranacional, se internacionaliza, amplía su campo de acción a las más altas instancias e instituciones de la Europa de la Guerra de los Treinta Años. Con su retorno a tierras italianas y españolas en infructuoso persegui-miento del duque de Amalfi, su señor (mitad del cap. XI), la narración vuelve a dar un giro para asimilarse a la etapa de pícaro de Estebanillo, recupera el ambiente de sus primeras andanzas, a la par que inicia el desenlace del texto, significado por la constatación del paso del tiempo (“consideré cuán breve flor es la hermosura y con cuánta velocidad se pasa la juventud y cuán a la sorda se acerca la muerte, y qué de mudanzas hay de un día para otro” [II, 257]), por una degradación más física que moral manifestada en sucesivas enfermedades, y por

la demanda a Felipe IV de una merced que le permita pasar la vejez en paz y reposo. Al final, Estebanillo, en Bruselas, como Lázaro en Toledo, se retira en la cumbre de toda buena fortuna:

Me fui al salón de palacio, y andándome paseando por él me acordé de haber leído como en aquel mismo puesto el invencible Emperador Carlos Quinto, por hallarse enfermo de la gota y fatigado de los trabajos de la guerra, hizo renunciación de su imperio y reinos, y se fue a Yuste a retirarse y a tener quietud. Y queriendo aprovecharme de tan grandioso ejemplar, por verme enfermo del mismo achaque y fatigado de los trabajos de la paz, y por ver que se me va pasando la juventud y que me voy acercando a la vejez, propuse de abreviar con más eficacia para irme a retirar y a tener sosiego en aquel ameno y deleitoso Yuste de la gran ciudad de Nápoles... Para cuyo efecto traté al instante de hacer este libro, por hacerme memorable y por que sirva de despedida de mi amo y señor, para que, como tan gran príncipe, viendo que es cosa justa lo que le suplico... me dé licencia para retirarme a disponer de la merced que su Majestad me hizo, a la fértil vera napolitana, tiniendo mi celda en el San Yuste de su ducado de Amalfi. (II, 367 y 369)

Dos aspectos son los que mejor caracterizan a Estebanillo como personaje de ficción, los cuales apuntan a su doble configuración, actúan como resorte de una parte importante de la acción y podrían delatar la intención autorial de parodiar las autobiografías heroicas o de soldados: su pantagruélica pasión por el vino, motivo probable de su degeneración física ("más gustaba de morir bebiendo que vivir sin beber") y generador de estupendas secuencias narrativas, como la cogerza que pilla en Mons, donde al pasar al lado de una grasería la emprende a la gresca con unos manojos e hileras de velas de sebo que él imagina rábanos, cuyo parecido con el destrozo del teatrillo de marionetas de Maese Pedro por don Quijote es considerable, o el desafío que tuvo en Cracovia "con un estudiante polaco, sobre quién bebería más agua ardiente". Y su cobardía:

-Pícaro, ¿cómo sois tan cobarde que me habéis dejado, y a vista de una armada habéis vuelto las espaldas y puéstoos en huida? Yo le respondí: -Señor, ¿quién le ha dicho a Vuecelencia que yo soy valiente, o en qué ocasión no lo he hecho mucho peor que hoy? Si Vuecelencia me envió llamar a Flandes para que le sirviese de soldado, está mal informado de mis partes, porque como otros son archiprestes de presbíteros yo soy archigallina de gallina. (II, 198)

Estebanillo muestra también una sorprendente adhesión a los encantos sicalípticos: aparte de su amor cortesano de Bruselas, en Milán oficia, como la madre de Pablos, de zurcidor de gustos ajenos; en Nápoles protagoniza una nueva historia, igualmente urbana, que se asemeja a la relación de un bravo con su coima,

incluyendo correspondencia jacaril a lo Escarramán y la Méndez, pero con ribetes a lo Guzmán en tanto en cuanto hace interesada manifestación pública de los encantos de su dama; en Híjar, Aragón, tiene oportunidad de constatar lo que media de las galanterías cortesanas de Flandes al opresivo honor español. En todo caso, el amor y el pavor le hacen comprender a Estebanillo el tipo de ficción que le toca protagonizar: “si como he tenido ventura con señores la hubiera tenido en armas y en amores, quedara immortalizado entre los varones heroicos y entre amantes de renombre; pero las armas me han desmayado el corazón, y las damas me han afligido las bolsas” (II, 284).

Después de 1646 la novela picaresca queda reducida a la reimpresión de algunos de sus componentes principales: el *Buscón*, que tras su fulgurante éxito inicial y tras superar los problemas con la Inquisición se edita solo o con más obras de Quevedo dos veces en 1648 y una en 1658, 1664, 1670 y 1687; el *Estebanillo*, que se edita en tres ocasiones siempre en Madrid (1652, 1655, 1655); las mismas que el *Guzmán de Alfarache*, si sumamos a las antuerpienses de 1681 y 1686, la madrileña de 1641; un par del *Lazarillo castigado* en combinación con otros textos (1660 y 1664). Y nada más.

6. “QUE EN MADRID NI HAY PACIENCIA NI HAY HACIENDA / PARA VIVIR AL USO...”: LA CORTE EN LA NOVELA PICARESCA DEL REINADO DE FELIPE IV

Cuatro son los textos que conforman el corpus de novelas picarescas publicadas por primera vez durante el reinado de Felipe IV : *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de Alcalá Yáñez, la *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Quevedo, *La niña de los embustes* (1632) de Castillo Solórzano, y el *Estebanillo González* (1646).

La función que desempeña Madrid en ellos como categoría sintáctica; como paisaje urbano en que el entorno –edificios, calles, paseos, plazas, huertas, coches, el Manzanares– y los objetos crean un ambiente y deslindan lo privado de lo público; como estructura social; como experiencia geográfica y emocional donde se mueven e interactúan los personajes; como metáfora y símbolo del poder, del laberinto y del caos, es muy variable. Apenas excede la dimensión de lugar de paso en las correrías del pícaro tanto en el *Alonso* como en el *Estebanillo*; por el contrario, constituye un espacio discursivo de primer orden en *La niña de los embustes* y el *Buscón*.

Resulta llamativo que textos tan extraordinariamente dispares entre sí, pese a su filiación genérica –lo cual demuestra la heterogeneidad estilística e ideológica de la picaresca– y al infatigable deambular de sus protagonistas, como *Alonso, mozo de muchos amos* y el *Estebanillo González* coincidan sin embargo punto por punto en la cosmovisión y tratamiento de Madrid, que se reduce a su papel geopolítico de Corte, en tanto aparato burocrático de la monarquía, y al

lema emblemático de “madre”. Alonso, que viene de servir en Toledo a don Fernando y su horripilante esposa, arriba, previo paso por Illescas, “a la grandiosa villa de Madrid”, donde contempla y destaca, admirado, algunas de sus estampas más famosas: las “maravillosas fuentes [que] tiene” y el “gran número de gentes por todas las calles”. Rápidamente se encamina, con el ánimo de poner en aplicación su infalible táctica de buscar amo, al Alcázar, que era, desde que Felipe II fijara la capital en la villa, tanto la residencia real como la sede de los Consejos y de la Administración, y que había sido considerablemente remodelado por el Maestro Mayor de Obra Reales de Felipe III Juan Gómez de Mora – artífice asimismo de la Plaza Mayor – al regresar la corte de Valladolid en 1606. Ahí describe una escena proverbial de pretendientes que esperan ser recibidos para comunicar su negocio:

Fuime derecho al Real Palacio; allí consideré su grandeza, notando tantos señores como andaban por aquellos patios de una parte a otra; la muchedumbre de los pretendientes, cada hora esperando lo que por tantos meses y años no acaba de llegar, acabándose antes muchas veces la vida, cansada ya y con justa razón de tan prolijas esperanzas. Consideré entre los muchos letrados que allí andaban a uno de buen talle,

recién nombrado teniente de alcalde de Córdoba, con quien asienta y parte para la ciudad “lejana y sola”. Antes se despidió de la villa ponderando que “la Corte es madre de tantos advenedizos” (Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos*, I, V, 327-329).

Estebanillo, por su lado, se presenta en Madrid en un “carro cargado de frailes y mujeres de buen vivir”: “Llegué a la que es corte de cortes, leonera del real león de España, academia de la grandeza, congregación de la hermosura y quinta esencia de los ingenios. A el segundo día que estuve en ella me acomodé por paje de un pretendiente, tan cargado de pretensiones como ligero de libranzas” (I, 168). Sin embargo, viéndose sin esperanza de librea, decide hacerse romero, pasa por Toledo, Illescas y “dando la vuelta por Madrid me partí en demanda del Escorial, adonde se suspendieron todos mis sentidos viendo la grandeza incomparable de aquel sumptuoso templo, obra del segundo Salomón y emulación de la fábrica del primero” (I, 171). No cabe duda, pues, de que la gran corte del *Estebanillo* es Bruselas, lugar en el que el protagonista desempeña mejor que en ningún otro sitio su oficio cortesano de bufón: “Aquí fue donde se me infundió un abismo de gravedad, viendo que de bufón de una Excelencia [el duque de Amalfi] había llegado a serlo de una Alteza Real [el Cardenal Infante]” (II, 371)⁸².

⁸² Sobre el bufón de corte, véase F. Bouza (1996).

Teresa dibuja igualmente un cuadro tipificado de la función administrativa de la Corte. Su padre, el avisgado gascón Pierres de Estricot, que, como Estebanillo, oficia de buhonero y es algo borrachín, es lacayo de “un letrado de los que abogaban en los Consejos”, a quien acompaña, en rutinaria jornada, por la mañana al Alcázar y por la tarde al juzgado civil de los alcaldes de Corte, que a la sazón estaba ubicado en la Plaza de la Provincia, muy próxima de la Plaza Mayor: “Era lucido el dueño y de los más acreditados en las letras de la corte; con éste salía a las siete de la mañana por el verano, y en dejándole en Palacio, había de volver por él a las diez; por la tarde acudía desde las tres a Provincia, salía a las cinco, y gastaba todo el día entre sus negociantes sin salir de casa”. El día que se desposa con su madre, Catuxa o Catalina de Morrazos, Pierres, a diferencia de Estebanillo, “hubo del letrado, su amo, el vestido para casarse, que, presumiendo no le dejaría de servir, le quiso obligar con lucirle el día de su boda” (pp. 228-229 y 232)⁸³.

La ambientación madrileña de *La niña de los embustes*, concerniente a los orígenes, la formación y las primeras empresas vitales de la protagonista antes de dar el salto a otras ciudades de la geografía peninsular, se desarrolla fundamentalmente en espacios interiores, que evolucionan de más abiertos y libres a más cerrados y opresivos a medida que el microcosmos humano con que se relaciona Teresa asciende en la escala social. Ello no quiere decir que no se prodiguen los espacios exteriores, que progresan, siempre en relación con los interiores, de un ponderado encadenamiento de signo positivo a una dialéctica de oposición casi geométrica. Tal configuración de lo urbano, en líneas generales, está más en sintonía con la comedia urbana y la novela cortesana que con la de la novela picaresca y la sátira. Y ello a pesar de que la narración de la vida de su madre por Teresa, que es cuando alternan equilibradamente los espacios cerrados y abiertos, constituye una deliciosa pintura costumbrista del Madrid popular.

Catalina de Morrazos hace su entrada en Madrid, conducida por un arriero desde Las Rozas, por la Cava de San Lorenzo, en lo que era y es una zona de mesones, figones y bodegones. La ciudad se le ofrece, tras haber sido burlada por Tadeo –prefiguración de Pascual Tramoya, padre del bachiller Trapaza–, como refugio y lugar en el que emprender una nueva vida: “Llegó a aquella insigne villa, madre de tantas naciones, gomia de tantas sabandijas, y como a una de ellas la amparó y recibió en sus muros. Admiróle la máquina de edificios, la mucha gente que pisaba sus calles, y en la de la Cava de San Francisco vino a parar” (p. 224). Es de notar que, al establecer una relación de adecuación entre

⁸³ Tan común era en la época el cuadro de los pretendientes de Corte que Tristán no le compara a Lucindo la casa siciliana de Fenisa sino con una audiencia: “Pues ¿cuál audiencia pública, Lucindo, / iguala al patio de una cortesana? / Aquí tiene sus horas y aquí juzga. / Verás los abogados y terceros, / los solicitadores y escribanos, / procesos de papeles que le envían / sobornos de regalos y presentes, / pleitos en vista, pleitos en revista... / A unos despacha y a otros entretiene, / como tienen favor o traen dineros” (Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, II, vv. 1573-1582).

el entorno urbano y la situación y la condición del personaje, Castillo Solórzano muestra la habilidad propia de un novelista profesional que conoce bien los recovecos de su oficio. Allí, de hecho, a las primeras de cambio una mesonera le ofrece trabajo para el mesón de su hija. Instalada ya y siguiendo las recomendaciones de su compañera Aldonza acerca del trato con los hombres y la vestimenta, salimos de compras con Catalina y su ama por la zona más comercial del centro de Madrid: la Plaza Mayor y sus alrededores: a “los bodegones de vestidos, hallando allí siempre guisados los que pide el gusto para adorno de las sirvientas de mantellina” y “a una tienda de lencería” (p. 226) de la Calle Toledo. Otro día, Catalina sola “corrió las almonedas de la Plaza de la Cebada” (p. 227) para comprar vestidos de diario menos rumbosos que los anteriores. La madre de Teresa, a diferencia de las dos tapadas con que liga un Pablos caballero chanflón nombrándose don Álvaro de Córdoba y figurándose mercader de telas milanesas, no osa asomarse a la Puerta de Guadalajara ni a la calle Mayor, que era donde se hallaban las tiendas de lujo de la Corte. Catalina, con su natural despejo, su garbo y su donosura, reina tanto entre las paredes del mesón como en las riberas del cristalino Manzanares. Su título de “hermosa entre el gremio fragatriz” y sus amores con el lacayo Pierres cabe el río, donde conciben a Teresa, no solo imprimen una colorida nota de sabor local a la tumultuosa babilonia cortesana, sino que anticipan los ardores de Tomé de Burguillos por su lavandera Juana. Pues, en efecto, como el mismo Lope recuerda, las orillas del Manzanares, aparte de uno de los lugares de recreo veraniego preferido de los madrileños, especialmente el paraje del Soto, y de prostitución, era “donde van a lavar / cuanto una corte se viste” (*El acero de Madrid*, III, vv. 2745-2746).

Los primeros años de Teresa transcurren apegados a la vida libre de una posada que sus progenitores habían adquirido al casarse en la calle de Majadericos, actual calle Cádiz. A raíz de la muerte de su padre, provocada por una borrachera, su madre la envía a servir con dos hermanas viudas, maestras de labor, donde, por sus burlas, embelecios y travesuras, recibe el sobrenombre de *la niña de los embustes*. Con ellas se muda a vivir definitivamente a la edad de diez años al quedarse huérfana: Catalina fallece tras haber sido abandonada y robada por un extravagante arbitrista, el licenciado Cebadilla. La venida a la casa de sus maestras comporta un cambio substancial en la espacialidad de la novela: del Madrid plebeyo pasamos al Madrid burgués. De manera que se elimina la continuidad ambiental con el establecimiento de una nítida frontera entre el exterior y el interior; al mismo tiempo que los espacios interiores, ya sean públicos, privados o íntimos, no solo cobran mayor relieve, sino que se contraponen a los exteriores. Al principio, Teresa, como sirvienta, obra de enlace entre la calle y la casa, así como entre los distintos personajes. Conviene subrayar que Castillo Solórzano rodea a Teresa, especialmente en su etapa madrileña, de un variopinto corpúsculo social, conformado por personajes cortesanos estereotipados tanto en su caracterización como en su función, que eran habitualmente objeto de burla y

sátira, y que van desde su padre, un buhonero gabacho, y su amo el letrado hasta su primer marido, un viejo celoso, y doña Berenguela, dueña de honor del palacio de la condesa. Así los pretendientes de Teodora, la hija de una de las dos hermanas viudas, no son sino un médico, un escudero pobre llamado don Tristán, y un estudiante poeta, el licenciado Sarabia, que protagonizan una suerte de entremés urbano, similar a *La guarda cuidadosa* de Cervantes, en el que Teresa hace el papel de tercera interesada. El asedio amoroso, aunque muy formulario, sirve para mostrar cómo la casa era el ámbito reservado a la dama, mientras que la calle era el del galán. El conflicto, para evidenciar que el interés y los aspectos socio económicos constituían la realidad del nuevo amor urbano cortesano, especificado en los cuantiosos regalos que el médico ofrece a Teresa y a Teodora, que no obstante brindan un apunte de moda femenina y un detalle del consumo madrileño:

Llevome a una tienda, en la cual me compró cintas, arracadas y valonas, y pasando a otra, un muy curioso calzado de medias, ligas, chinelas y zapatillos... Me llevó consigo a una casa donde tenía una caja, y en ella cuatro pares de medias de seda y oro de diferentes colores, y otros tantos pares de ligas conformes a las medias, con guarniciones de puntas de plata y oro; mucha cantidad de tocas, cintas, guantes y flores para la cabeza. (pp. 239 y 240)

Al final, todo se resuelve trágicamente entre los pretendientes y con una reubicación espacial de la dama en la villa: las dos hermanas deciden “mudar de barrio, yéndose a vivir a la Red de San Luis, en una casa a la malicia, que tomaron solo por no tener vecinos que las registrasen” (p. 251).

El traslado a una de las zonas más agitadas del Madrid de los Austrias, que, teniendo la calle de Platerías como centro –la actual calle Arenal–, comprendía desde la Puerta del Sol hasta la Plaza de Santo Domingo, agudiza la dialéctica entre el espacio exterior y el interior: la calle, como antagonista de la casa, constituye el lugar de la vida ociosa y de placer a la vez que teatro de la corrupción sociomoral y de la tergiversación. Por ello, la acción se desarrolla principalmente en ámbitos domésticos, a través de los cuales no es dado observar un pedacito de vida cotidiana de la época. Es de visita con un recado en casa de una amiga de sus amas que vivía en la calle Cantarranas donde Teresa aprende diligentemente la “extraordinaria labor”: una actriz de renombre le estaba peinando un moño de pelo postizo a la convaleciente señora. De paso, Teresa nos informa de que “estaban a la sazón diez autores de comedias en Madrid, haciendo sus compañías de nuevo, que siempre por la Cuaresma hacen su capítulo general los representantes, como Pentecostés las religiones” (pp. 252-253). Es en casa de sus maestras de costura donde Teresa, ayudada por su amiga Teodora, monta su peluquería. Resulta admirable la laboriosidad emprendedora pequeñoburguesa de que hace gala la pícara, que diseña pelucas y moños para toda la Corte,

en palmario contraste con la crisis general de valores que denuncia la novela picaresca. Al punto de que no puede ser más sonoro el contraste entre la empresa familiar que tienen articulada en su casa las hermanas viudas y Teresa –taller de costura, escuela de canto y peluquería– con la galería de parásitos que pueblan el coetáneo Madrid del *Buscón* de Quevedo:

Había división en las discípulas: las de gente ordinaria asistían en el portal de casa a la enseñanza de la tía de Teodora, y su madre era maestra de las hijas de gente principal, retirada en una sala más adentro, que caían sus ventanas a un pequeño jardín, y otra que estaba antes de ésta servía para el recibimiento de nuestras parroquianas de pelo, donde las dábamos despacho. (pp. 256-257)

Como se sabe, Madrid no era más una ciudad cortesana que conventual: la iglesia y las festividades religiosas casi constituían un pretexto para la relación social y el amor. La comedia urbana brinda mil estampas de galanura acaecidas en el templo, y basta con recordar la extraordinaria misa del gallo de *La regenta* de Clarín para corroborar su pervivencia en el tiempo. *La niña de los embustes* alberga también su secuencia amorosa en la iglesia: en el Monasterio de San Francisco se conciertan la compañera de aposento de Teresa en el palacio de la condesa y “un paje que poco hacía que había subido de serlo a gentilhombre” para huir juntos, propiciando la caída en desgracia de la “moñera”. Una iglesia, la desaparecida de la Victoria, fue el lugar en que Teresa dio a conocer su maña haciendo moños a la villa al haber peinado a Teodora para la ocasión de la misa de un día festivo.

El éxito de Teresa con sus postizos acarrea que sus amas dejen de tenerla como criada para igualarla como compañera. La subida en el escalafón social lleva aparejada para la pícara la pérdida de su libertad de movimiento: a partir de ahora, desde la mentalidad rígidamente convencional y materialmente burguesa de las dos viudas, su ámbito ha de reducirse a las cuatro paredes de su domicilio. Aunque Teresa se rebela con amenazas de poner casa propia, alcanza su emancipación en forma de matrimonio ventajoso: ella, de dieciséis años, se desposa con un viejo hidalgo de más de sesenta, dos veces viudo y padre de dos niñas, llamado Lupercio de Saldaña. Para lograr su objetivo, Teresa realiza su primera impostura nobiliaria al hacerse pasar por hija natural del caballero burgalés don Lope de Manzanedo: “Veme aquí el señor lector mujer de casa y familia, y con un retumbante *don* añadido a la Teresa y un apellido de *Manzanedo* al *Manzanares*. No fui yo la primera que delinquiró en esto, que muchas lo han hecho, y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a valer más” (pp. 266-267). Bien se sabe que la aspiración de medro social constituye uno de los objetivos fundamentales del pícaro, y que la única manera de ponerlo en práctica en una sociedad precapitalista todavía ordenada estamentalmente en la cual la reputación estriba en la honra externa es procurando contrahacer la

realidad mediante un fingimiento. Tal vez el *Buscón* sea el texto de la serie picaresca que más en profundidad aborda el tema de la usurpación social, al extremo de erigirse en el hilo fundamental de la fábula. Empero, fue una cuestión debatida y tratada en todos los ámbitos de la literatura, a partir del coloquio de Erasmo *Ementia nobilitas* (1529)⁸⁴, que, en última instancia, proviene de los *Caracteres* de Teofrasto, especialmente del XXIII, pues se convirtió en una amenaza social para el orden establecido. Teresa falla en su intento, si bien no por culpa de un oportuno esclarecimiento, cual le sucederá en Málaga al fingirse hija del ermitaño, sino por el carácter de celoso insufrible de su anciano esposo. Aunque el tema del viejo y la niña era harto corriente, su historia remeda *El celoso extremeño* de Cervantes, que también había sido el hipotexto del *Andrógino* de Lugo y Dávila, novela formante del *Teatro popular* (1622). Curiosamente es el reverso del episodio matrimonial de Alonso, en Zaragoza, con una viuda comadre (II, 3). Sea como sea, el hecho es que su nueva casa se convierte en una cárcel o, más bien, en un convento: “a tanto llegó su extremo que me prohibió las galas y las guardó bajo llave, sin dejarme vestir más que un hábito de San Francisco” (p. 268). Ciertamente es que Teresa se las ingenia para burlar el encerramiento y la vigilancia de su marido y cometer adulterio con Sarabia, del que se había prendado cuando rondaba a Teodora y con quien se casará, siendo ya autor de comedias, en Granada. De resultas de la mala noche que pasa don Lupercio fallece, dejando a Teresa viuda con dieciséis años.

El último episodio madrileño de la joven viuda antes de su partida a tierras andaluzas lo constituye su aplicación de doncella ‘privada’ de una condesa in-nominada, antigua clienta suya de la peluquería. Aparte de la caricaturización de la dueña Berenguela y de las actividades financieras de Teresa con los Fugger, su estancia evidencia las difíciles relaciones y tensiones internas entre los miembros del servicio de una casa aristocrática, que terminan por ser asfixiantes. A decir verdad, se trata de una de las jornadas de las andanzas del pícaro como mozo de muchos amos desde que Guzmán sirviera en Roma tanto al cardenal como, sobre todo, al embajador francés, que después continuó el apócrifo al servir al clérigo en Nápoles. En las novelas publicadas durante el reinado de Felipe IV, episodios paralelos al de Teresa son la ocupación de mayordomo de Alonso en la casa lisboeta de don Pedro, miembro de la orden de caballería del *Christus* (II, 4), y la del servicio en Viena de Estebanillo en la residencia de Ottavio Piccolomini (IX).

Dos son las estadias de Pablos en la villa y corte de Madrid. La primera es un alto en el camino de Alcalá de Henares a Segovia, que constituye un interludio, un punto de inflexión en su trayectoria vital entre su pasado familiar y sus aspiraciones aristocráticas al abandonar el servicio de don Diego Coronel de Zúñiga. La segunda se corresponde con sus intentos fraudulentos de representar

⁸⁴ Antonio Vilanova (1989: 237-325 y 2003) ha estudiado con acierto la relación entre el coloquio erasmiano y la novela picaresca, especialmente con el *Lazarillo* y el *Buscón*.

el papel de un caballero y mudar de estado aprovechando las contradicciones sociales que propicia el marco urbano: como miembro de una cofradía de hidalgos de industria, como el mercader don Álvaro de Córdoba, como don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Vellorete y acaudalado hombre de negocios, y como “don Felipe de Tristán, un caballero muy honrado y rico”, aunque “pequeño de cuerpo” y “feo de cara”. Y también, cuando sus veleidades nobiliarias se hacen añicos luego de ser desenmascarado tanto por su antiguo y único amo como por su propia incompetencia, con la otra cara de la usurpación: la de la pobreza y mendicidad simuladas. A diferencia de lo que sucede en *La niña de los embustes*, la ambientación madrileña del *Buscón* se desarrolla principalmente en espacios abiertos, siempre en afinado acomodamiento entre escenario y acción. Los interiores, por su lado, son antes lugares públicos que privados, nunca íntimos, y están preferentemente relacionados con el mundo del hampa y la superchería. Es normal que así sea, habida cuenta de que el Madrid del *Buscón* se ajusta a la necesaria publicidad y escarmiento característicos de la picaresca y la sátira.

La inicial detención de Pablos en Madrid (I, 9-10) sorprende vivamente porque, siendo la primera vez que arriba a la Corte, no refiere la impresión que le produce, a contrapelo de sus congéneres que no malgastan ninguna oportunidad de describir, aunque sea escueta y tópicamente, las ciudades que recorren. Pablos se limita a mencionar su llegada a la villa y que se apean en la posada donde acostumbra a hacerlo su compañero de viaje, el clérigo cantor del “señor San Corpus Cristo”. Quizá Quevedo, madrileño hasta el tuétano, familiarizado desde niño con la vida de palacio, fino conocedor de los entresijos cortesanos y escritor asiduo tanto en prosa como en verso de la villa, olvidó de hacerlo o no sintió necesidad o no quiso que su protagonista narrador lo hiciera. En esta ocasión Madrid se distingue como hábitat de “poetas güeros, chirles y hebenes”, contra los que pronuncia una Premática el pícaro⁸⁵. De hecho, el sacristán, en su hiperbólica prodigalidad dramática y lírica, recuerda al licenciado Sarabia: las cincuenta octavas que dedica a cada una de las once mil vírgenes, las cinco manos de papel de su comedia *El arca de Noé* y los novecientos y un sonetos y doce redondillas hechas a las piernas de su dama no distan de las dos resmas de papel que ocupa el poema laudatorio en octavas la *Teodorea* del futuro marido de Teresa de Manzanares. Al propio tiempo que su trato comercial con los ciegos recitadores anticipa la hilarante compra a granel de coplas de Estebanillo al ciego cordobés de Montilla (V), que rinde un caluroso homenaje al precursor: “Tuve propuesto de ser su Lazarillo de Tormes, mas por parecerme ser ya grande para mozo de ciego me aparté de la pretensión”.

⁸⁵ Acerca de la relación de la *Premática*, texto escrito con anterioridad y adaptado después para su inclusión en el texto, y el *Buscón*, véase Azaustre (1977); sobre la burla a los poetas, Sobejano, (1973); sobre este pasaje y otros relacionados con el *Buscón*, Lida (1981: 270-276).

Como nadie ignora, Pablos es un personaje constituido sobre dos sentimientos antagónicos pero complementarios que determinan su andadura vital: la vergüenza de su origen y los pensamientos de caballero. Resuelto momentáneamente el primero por el ajusticiamiento de su padre, el encarcelamiento de su madre y el cobro de la herencia de manos de su tío el verdugo Alonso Ramplón, su encuentro fortuito con don Toribio (I, 12-13), el “mayorazgo raído” exageración paródico burlesca del escudero del *Lazarillo*, le señala el camino del segundo: en “la patria común adonde caben todos... la industria es la piedra filosofal”. Madrid, cierto, empieza por ser un confuso hervidero humano: “Lo primero, has de saber que en la Corte hay siempre el más necio y el más sabio, más rico y más pobre, y los extremos de todas las cosas”. Para trocarse, a renglón seguido, en el teatro de operaciones de esta peculiar cofradía de caballeros hebenes, güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos –como antes fue patria de los malos poetas–, que viven de gorra y de las apariencias⁸⁶. El cuartel que le asignan a Pablos para buscarse la vida no es otro que la céntrica Red de San Luis, donde, con paso tardo y rosario en mano, hace a todos mil zalemas y cortesías. Mientras que su ayo marcha a comer la sopa boba a San Jerónimo, el pícaro, que se topa con un licenciado Flechilla, amigo suyo, pone en práctica la argucia del comer en casas ajenas como convidado por fuerza. En la Puerta de Guadalajara protagoniza su primera impostura ante “dos de las que piden prestado sobre sus caras, tapadas de medio ojo, con su vieja y pajecillo”, a las que se lleva tan fiadas como engañadas por su fingida catadura de don Álvaro de Córdoba por la calle Mayor hasta el lujoso portal de una casa sita en la calle Carretas. Otros camaradas merodean por los tomos de los conventos, donde hurtan “búcaros y vidros”; por iglesias en las que, ataviados con “todo el ajuar de hipócritas”, hacen creer al populacho cuantas supersticiones quieren; a la vez que la madre Labruscas, vejezuela de “rostro cáscara de nuez, mordiscada de faciones, cargada de espaldas y años”, ronda las casas de doncellas, vestida con un saco de sayal de uno de los ermitaños de las cuevas de Alcalá. Un mes pasa Pablos en el “colegio buscón” de estos “caballeros de rapiña” hasta ser arrestados. No le faltaba razón, por consiguiente, a Liñán y Verdugo cuando, en su *Guía y avisos de los forasteros que vienen a la corte*, alertaba de que “no... es todo oro lo que reluce... muchas de estas cortesías son socarronerías: ni fíe en galas, ni en gracias, ni en apariencias, ni en presencias, ni en riquezas exteriores, si no sabe los oficios interiores a que se ganaron” (p. 105).

La prisión, desde el *Guzmán* apócrifo (I, 7) y el original (II, II, 2 y, sobre todo, II, III, 7), se había instituido en uno de los lugares de paso obligado del pícaro, constituyendo su cenit, cual relato carcelario, *La desordenada codicia de los bienes*

⁸⁶ Rodrigo Cacho (2003) ha precisado que la fuente principal de este episodio es un texto anónimo satírico publicado en Italia en la segunda mitad del XVI: *Della famosissima compagnia della Lesina*; del que ha encontrado un ejemplar en la Biblioteca Nacional con apostillas autógrafas de Quevedo que fue impreso en Venecia en 1613. Quizá fue también utilizado por M. Alemán y Cervantes.

ajenos de Carlos García. Resulta significativo recalcar que Alonso y Estebanillo, en su divergencia, convergen en el pánico que sienten a ser recluidos: Alonso, tras su arresto en Valencia a causa de la trágica historia de la viuda a la que sirve (I, 7); Estebanillo, antes de ser apresado, sentenciado a muerte e indultado en la Ciudad Condal por haber dado muerte a un soldado (V). Contamos, además, con varios relatos que describen el funcionamiento y la vida ordinaria de una cárcel en el Siglo de Oro, como la célebre *Relación de la cárcel de Sevilla* (1585-1597), del abogado de la Real Audiencia de Sevilla Cristóbal de Chaves, y el *Compendio* (ms. 1619), del padre jesuita Pedro de León, en cuyo “Apéndice de los Ajusticiados” narra el caso de trescientos nueve sentenciados a muerte asistidos por él entre 1578 y 1616 en la misma cárcel Real de Sevilla⁸⁷. Como se sabe, había tantos centros como jurisdicciones; así, en Madrid se contaban un total de tres: la cárcel de Corte, dependiente de la administración central, a la que iban los detenidos por los alguaciles de la Casa y Corte; la cárcel de la Villa, dependiente del ayuntamiento, adonde concurrían los arrestados por los alguaciles de la Villa; y la Galera para las mujeres. Unos y otros coinciden en señalar que la cárcel, por la hediondez, la confusión, el tumulto, el descontrol y las continuas reyertas, era “un vivo retrato del infierno”⁸⁸; en denunciar su corrupción, como las tres puertas de que habla Chaves en su *Relación* según el emolumento que había que pagar para franquearlas libremente: la puerta de oro, la de la plata y la de bronce, o las visitas de los procuradores⁸⁹, y las ventajas concedidas a los privilegiados, no tanto por la sangre cuanto por la riqueza, que podían recibir diversos enseres y visitas galantes⁹⁰. Quevedo, que experimentó tres destierros –dos por causas relacionadas con el proceso al duque de Osuna y uno por la defensa del patronato de Santiago– y que aun habría de padecer “tres años y medio de rigurosísima prisión” en el convento de San Marcos en León –desde

⁸⁷ Cf. C. de Chaves (1983); Domínguez Ortiz (1957).

⁸⁸ Estremecedora es la pintura del falso Guzmán: “¿Qué mayor mal puede haber que la cárcel, que parece retrato del infierno? En ella, si la miráis de noche, veréis el horror de voces confusas, tinieblas espesas, ruidos de cadenas, resuellos de infinidad de gentes, hedores insufribles; los suspiros de unos, los gritos de otros; y, al fin, allí viene a parar la escoria del mundo: los que no pueden caber en todo él se vienen a retirar a su leonera” (*Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, I, 7, 236). El verdadero anotaba que “es la cárcel de calidad como el fuego, que todo lo consume, convirtiéndolo en su propia sustancia... ella es... república confusa, infierno breve, muerte larga, puerto de suspiros, valle de lágrimas, casa de locos donde cada uno grita y trata su propia locura” (*Guzmán de Alfarache*, II, III, 7, p. 480).

⁸⁹ “Desde que asomé por vistas de la cárcel –asegura Guzmán– y después de ya dentro dellas, estuve rodeado de veinte procuradores... El uno decía ser amigo el juez, el otro escribano, e otro que dentro de dos horas harían que me saliesen en fiado” (*Guzmán de Alfarache*, II, III, 7, p. 481).

⁹⁰ Leemos en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* “que el que no fuere criminal y es noble, ordinariamente le alojan en las cámaras más claras y bien aderezadas (advirtiendo que la nobleza de la prisión consiste en la buena bolsa). Los que no son de tanta calidad y merecimiento, les acomodan en ciertas cámaras obscuras y negras, adonde continuamente presiden el humo y telarañas; y los inferiores a estos en la pallaça, assí como también a los demasidamente criminales en la bruna, torre o calabozo” (pp. 95-96).

diciembre de 1639 hasta mediados de junio de 1643⁹¹, no es una excepción; antes bien recrea al través del relato primopersonal de su pícaro tal ambiente y circunstancias con su habitual deformación hiperbólica y satírica (II, 4). Pablos, que no especifica a qué presidio fueron llevados, aunque es lícito suponer que al de la Villa, oficia durante todo el episodio de “corruptor de carceleros”. Nada más arribar soborna a uno, que lo separa del grupo, de manera que los hidalgos pobres son sumidos abajo en el calabozo, mientras que “yo fui, llegada la noche, a dormir en la sala de los linajes” arriba, donde le dieron su camilla. Más adelante, después de contar el episodio escatológico del “vidriado”, que termina “a oscuras” y con tanto olor que “hubieron de levantarse todos”, y después de proferir la tremebunda paliza que “un mozo tuerto, alto, abigotado, mohíno de cara, cargado de espaldas y de azotes en ellas” y un tal Robledo, apodado el Trepado, propinan, por no haber podido “dar para la limpieza”, a los caballeros chirles, el Buscón, que no tiene el más mínimo empacho en traicionar a sus amigos, repasa “las manos al carcelero con tres de a ocho”, unta al escribano, que le advierte de que “en nosotros está todo el juego” y le conmina a fiarse de él y a que “crea que le sacaré a paz y salvo”, también al “buen Diego García, el alguacil”, y al alcaide, que le da cama y comida. Finalmente, a sus ex cofrades “desterráronlos por seis años. Yo salí en fiado, por el escribano”. Se trata, sin duda, de una de las pocas fortunas de Pablos entre tantas adversidades, a fin de exhibir la perversión de la justicia, de mostrar la supremacía del dinero, cimentada en la dialéctica espacial de abajo y arriba, e inhabilitar la vida industriosa de los impostora orden de los traspillados.

La cárcel, que, aparte de los funcionarios y los presos, era lugar de encuentro de la germanía, hormiguero de hombres y mujeres que entraban y salían con camas y comidas, así como de otros sectores de la sociedad, y cuyas “puertas nunca todas están cerradas de día ni de noche hasta la diez”, es un espacio público. Lo mismo que la posada donde para Pablos (II, 5-6), cuya ubicación en el mapa de la urbe no menciona. La pensión, en cuanto núcleo aglutinador de personajes de naturaleza social varia y lugar de paso, constituye un espacio lúdico idóneo para el esparcimiento y la burla, la libertad y el erotismo sexual, la inversión y la tergiversación. Quevedo, que las conocía mejor que bien dada su afición, aun poseyendo casa propia, de alojarse en ellas durante sus estancias en la Corte, a no ser que fuera invitado a morar por algún grande en su residencia,

⁹¹ En la carta dedicatoria de *La caída para levantarse*, remitida a Juan Chumacero y datada el 26 de agosto de 1644, sostenía (exageradamente) don Francisco: “Fui preso con tan grande rigor, a las once de la noche, siete de diciembre, y llevado con tal desabrigo en mi edad, que de lástima, el ministro que me llevaba, tan piadoso como recto, me dio un ferreruelo de bayeta y dos camisas de limosna, y uno de los alguaciles de corte una medias de paño. Estuve preso cuatro años, los dos como fiera, cerrado solo en un aposento, sin comercio humano, donde me muriera de hambre y desnudez, si la caridad y grandeza del duque de Medinaceli, mi señor, no me fuera seguro y largo patrimonio hasta el día de hoy” (*Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, 68, p. 148).

nos brinda una de las páginas más brillantes del *Buscón*. Empezando por la descripción de doña Berenguela de Rebolledo, que era

una moza rubia y blanca, miradora, alegre, a veces entremetida y a veces entresacada y salida. Ceceaba un poco. Tenía miedo a los ratones. Preciábase de manos y, por enseñarlas, siempre despabilaba velas; partía la comida en la mesa; en la iglesia siempre tenía puestas las manos; por las calles iba enseñando qué casa era de uno y cuál de otro; en el estrado de continuo tenía alfiler que prender en el tocado; si se jugaba algún juego era siempre al de pizpirigaña, por ser cosa de mostrar manos; hacía que bostezaba, adrede, sin tener gana, por mostrar los dientes y hacer cruces en la boca. Al fin, toda la casa tenía tan manoseada que enfadaba ya a sus mismos padres.

Y acabando por el asedio amoroso de Pablos: “no me pareció mal la moza para el deleite”, que utiliza las mejores armas de la asunción de identidad para embaucarla con el brillo de los chismes y de la magia, de los escudos y de la estirpe. Primero, para acreditarse del rico que lo disimula, manda a un amigo preguntando por el señor don Ramiro de Guzmán, “un hombre de negocios rico, que hizo agora dos asientos con el Rey”; después, para confirmarlas más en su riqueza, se encierra en el cuarto a contar cincuenta escudos, “tantas veces que oyeron contar seis mil”; por último, al pasar con ella a los túes, se finge su criado y, “arrebozado y mudando la voz, vine a la posada y pregunté por mí mismo, diciendo si vivía allí su merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor del Valcerrado y Vellorete”. Mas, la noche en que iba a gozar a la moza, el diablo, “que es agudo en todo”, lo desbarata con una caída, otra, en el aposento de un escribano que lo toma por ladrón, le inflige un duro correctivo y le deja “muy corrido y afrentado”. En fin: ¿qué mejor manera de acabar las nigromancias de Pablos que con una inopinada visita del Santo Oficio?

Recuperamos la geografía urbana de Madrid en todo su esplendor con el episodio justamente señalado como centro medular del *Buscón* (II, 6-7), por cuanto los esponsales fallidos de Pablos con doña Ana, la prima de don Diego Coronel, resaltan por su excepcional indeterminación y ambigüedad. Da la sensación, en efecto, de que lo que se “esboza es un auténtico «casamiento engañoso», en que cada una de las partes no entra en el juego sino con el propósito de engañar al otro” (Molho, 1977: 108)⁹². Por demás que la aparición tan repentina como insospechada de don Diego en el momento en que está a punto de cerrarse el consorcio, su venganza final y la paliza que recibe Pablos en su nombre tras el intercambio de las capas se erige, como señala F. Cabo (2011: 219), en la única ocasión en que “el lector tiene la sensación de que lo que en verdad está

⁹² D. Ynduráin (2003: 325) sostenía que “don Diego, doña Ana, sus parientes y amigos formarían un convento buscón equivalente al de don Toribio”.

ocurriendo va mucho más allá de lo que Pablos percibe, o al menos de lo que cuenta”⁹³. Se trata del último proyecto del pícaro de salirse de su estado para ser caballero mediante un matrimonio de conveniencia, acometido desde la impostura de una nobleza fingida. Pablos, en orden a casarse con la ostentación, “cosa que sucedía muchas veces en la Corte”, echa la casa por la ventana: “visité no sé cuántas almonedas y compré mi aderezo”. Tal y como reza un reglamento de don Toribio (“estamos obligados a andar a caballo una vez cada mes, aunque sea en pollino, por las calles públicas”), alquila un equino. Ya equipado, comienza su paseo para presumir en la calle Mayor, enfrente de una tienda de jaeces, donde entabla conocimiento con un par de caballeros, “el uno llevaba un hábito en los pechos y el otro una cadena de diamantes”, a los que acompaña al eje más galante de la capital. En el Paseo del Prado se juntan con un coche de damas en que viajan dos jóvenes doncellas, con las que entablan conversación los caballeros, y dos vejezuelas alegres, a las que toma el estribo Pablos. Después de decirse mil finuras y de tratar sobre asuntos conyugales, se citan para merendar, a costa del Buscón, en uno de los lugares de recreo cortesano más celebrados de los extramuros de la ciudad: la Casa de Campo. La refacción en los jardines ornamentales, lagos artificiales y fuentes planificados por el propio Felipe II hacia 1560 es otra página inolvidable. Pablos, o don Felipe Tristán, se persona con una “pretina llena de papeles, como memoriales, y desabotonados seis botones de la ropilla y asomados unos papeles”. Al poco llega el repostero con su jarcia, plata y mozos, aderezando el piscolabis en un cenador, mientras los caballeros, las damas y Pablos festejan y se requiebran en los estanques. “Estaba todo cumplidísimo: mucho que merendar, caliente y fiambres, frutas y dulces”, hasta que aparece *in extremis* don Diego Coronel y la cosa cambia de signo. “Aunque Pablos nunca retorna a su casa de la que pretendió huir para siempre después de la fiesta del rey de gallos –afirma Victoriano Roncero (2010: 221)–, su casa nunca lo abandona, siempre lo encuentra para recordarle el lugar que le corresponde”⁹⁴. No se obra aún el desenmascaramiento, pero don Diego humilla a don Felipe Tristán: “no he visto cosa tan parecida a un criado que tuve en Segovia, que se llamaba Pablillos... su madre era hechicera; su padre ladrón; y su tío, verdugo; y él, el más ruin hombre y el más mal inclinado que Dios tiene en el mundo”. Pese a ello, el pícaro no desiste y al día siguiente alquila a un lacayo el caballo de su señor, un letrado que escucha misa, en San Felipe, o sea, en la esquina de la Puerta del Sol con la calle Arenal, por donde baja para exhibirse y rondar la casa de doña Ana, con tan mala suerte que da de orejas en un charco, al tiempo que llega el letrado. Por la noche, en la calle de la Paz sufre

⁹³ Sobre la relación de Pablos y don Diego son fundamentales los estudios de C. B. Johnson (1974) y Rodríguez Mansilla (2004-2005: 151-154).

⁹⁴ “El *Buscón* de Quevedo –en palabras de A. Vilanova (2003: 252)– es, ante todo, una sarcástica invectiva contra el frustrado intento de ascensión social de un pobre pícaro segoviano de origen converso, hijo de un barbero ladrón... y de una bruja, ramera y alcahueta”.

el doble apaleamiento: “Yo quedé herido, robado y de manera que ni podía seguir a los amigos, ni tratar del casamiento, ni estar en la Corte, ni estar fuera”.

Su última aventura en el laberinto de las apariencias, que principia un descenso hacia la nada que seguirá en Toledo, Sevilla y las Indias, es la de falso mendigo (I, 8).

La niña de los embustes, al contrario del *Buscón*, acaba con el retorno de Teresa a sus orígenes. Sirvan sus palabras de cierre de este discurso sobre la ciudad, la villa y corte y la novela picaresca:

Nací en la corte y volvíme a mi centro... Con todo mi carruaje y familia entré en aquel piélagos de gentes, abismo de novedades, mar de peligrosas sirtes y, finalmente, hospicio de todas las naciones. Recibiome como madre, y yo, como hija suya, alegreme de ver sus costosos edificios, sus nuevas fábricas, ocasión para aumentar cada día más vecindad a costa de las ciudades y villas de España, pues lo que aquí sobra de moradores viene a hacer falta en ellas, despoblándose por poblar la corte, hechizo que hace con todo género de gente. Tomé casa en los barrios de San Sebastián, alegres por su sana vivienda como por estar cerca de los dos teatros de las comedias; y porque cerca dellos viven los representantes y damas de la corte, se llaman comúnmente los barrios de placer. Allí alquilé una casa sola, bastante para mi corta familia, que eran dos esclavas... el venerable Briones, escudero y comprador, y una mozuela que sirviese en la cocina. Adorné las paredes, compuse mi estrado y compré lo que faltaba para tener una casa aseada y que pareciese de mujer principal. (pp. 403-404)



CUARTA PARTE
CERVANTES Y LOPE DE VEGA FRENTE A LA TRADICIÓN LITERARIA
(Y LOPE FRENTE A LOPE)

IV.I. «Mira, si quieres, que no mires»: El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación. Apuntes a propósito de un motivo literario

El clímax de la historia de Ruperta (III, XVI-XVII), la “dulce enojada” de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617) de Cervantes, lo constituye el momento en que, aparejada con un “agudo cuchillo” y una “lanterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera” (III, XVII, 593), se dispone, “sepultada en un maravilloso silencio” (III, XVII, 593), en la oscuridad de la noche, a dar muerte, en la estancia del mesón en que se aloja y en donde ella se ha escondido tras sobornar a un criado, a “Croriano el galán” (III, XVII, 591), vástago de su ofensor el soberbio caballero Claudino Rubicón, que un año atrás había cruelmente asesinado a su esposo, el conde Lamberto de Escocia, por despecho amoroso. Y es que, en el instante mismo en que va a ejecutar su venganza, a poner en cumplimiento la estratagema criminal que ha pergeñado y que el punto de honra social demandaba, sucede uno de esos casos de admiración que, conforme a su rareza, “pasan plaza de apócrifos” y “mejor sería no contarlos” (III, XVI, 583). En efecto, Ruperta, cerciorada por los “dilatados alientos” (III, XVII, 593) de que su víctima dormita, descubierta la linterna que arroja luz al aposento, parada frente al lecho, desnudo el puñal en la mano, descubre el rostro inerte de Croriano, cuya belleza, flamante encarnación de Cupido, contempla petrificada en mármol; la cual no solo deshace en un punto la máquina de sus pensamientos, sino que le hace mudar súbitamente de propósito:

Halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar la consideración del inorme caso que cometer quería. Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto. (III, XVII, 594)

La brusca metamorfosis operada por Ruperta, su viraje de la venganza a la piedad por intercesión de la belleza, y la conturbación de su estado de ánimo no comportan sino que se “le caiga la lanterna sobre el pecho de Croriano” (III, XVII, 595), provocando que se despierte repentina e inesperadamente por el ardor de la cera.

De resultas, la escena deviene un pandemónium que remeda situaciones típicas de tradiciones tan diversas como los libros de caballerías, la comedia de

enredo y el entremés, en que la nocturnidad, la confusión, la sensualidad y el alboroto campan a sus anchas: “Hallóse a oscuras; quiso Ruperta salirse de la estancia y no acertó; por donde dio voces Croriano, tomó su espada y saltó del lecho, y, andando por el aposento, topó con Ruperta” (III, XVII, 595). Ella, consternada por lo embarazoso de la situación, demanda clemencia a Croriano, haciéndole saber que no ha una hora ha tenido en un quite su vida. Y lo hace justo cuando, impelidos por el ruido, irrumpen, con luces, los criados del joven, con cuyo resplandor “vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien vee a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada” (III, XVII, 595). La perplejidad del galán escocés –motivada tanto por la rápida escena de anagnórisis, como por discernir que la causa de que Ruperta esté en su cuarto, así lo corrobora el arma blanca, no es otra que querer desquitarse del agravio cometido por su padre– da pronto paso al ofrecimiento, a modo de compensación, de ser su esposo, ya que él también ha sido violentamente flechado. Antes, sin embargo, pues no las tiene todas consigo, quiere confirmar con la experiencia empírica que Ruperta no es un fantasma, sino una mujer de carne y hueso: “Dejadme primero honestamente tocaros, que quiero ver si sois fantasma que aquí ha venido, o a matarme, o a engañarme, o a mejorar mi suerte” (III, XVII, 595). Tras un tira y afloja, Ruperta acepta la proposición matrimonial de Croriano, pero siempre y cuando, insiste, no sea un fantasma: “Dame esos brazos –respondió Ruperta– y verás, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera” (III, XVII, 596). Es así como la cólera sin límite de la mujer discurre, por mor de la admiración silente y embelesada de la belleza, al amor femenino absoluto, refrendado por el deleite físico de los cuerpos.

Cervantes, para que esa noche triunfara “la blanda paz desta dura guerra”; para que “el campo de batalla” se volviera “tálamo de desposorio”; para que naciera “la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento” (III, XVII, 596-597), recurrió a un elenco de relatos, historias y episodios, tanto de tradición culta como popular, desde la antigüedad clásica hasta sus días, que conjugó armónica, ponderada y admirablemente¹. De entre ellos, un ramillete de casos presenta como denominador común el *topos* literario de la contemplación, tan extática como fascinada, de una belleza durmiente que suscita el deseo de amor, o genera una ambigua tensión entre la observación espiritual de sentido iniciático y el erotismo, y hace mudar el propósito original. A continuación, desentrañaremos sus hitos fundamentales, que nos permitirán realizar una sucinta aproximación a la historia del motivo, sin agotar, por supuesto, todas sus

¹ Véase Lida de Malkiel (1956), Bleca (2006), Beltrami (2002), Rull (2004), Blanco (2004) y Muñoz Sánchez (2007). Sobre el amor y el deseo en el *Persiles*, que constituyen un tema tangencial al propósito principal de nuestro estudio, véanse, entre otros, Forcione (1972), Casalduero (1975), El Saffar (1984), De Armas Wilson (1991), Egido (1994: 251-284), Baena (1996) Scaramuzza Vidoni (1998: 185-216), Sacchetti (2001), Pelorson (2003), Zimic (2005), Armstrong-Roche (2009: 63-64 y 167-204) y Muñoz Sánchez (en prensa).

posibilidades, al tiempo que intentaremos establecer interdependencias entre ellos; en tal recorrido, Cervantes será nuestro guía.

1. “DONDE TU CAZADOR DUERME ASCONDIDO”

Cervantes condenó al “hijo legítimo de Amadís de Gaula”, las *Sergas de Esplandián*, por boca del licenciado Pero Pérez, quien le restó “la bondad” que había concedido al padre y, consecuentemente, no dudó en dárselo a la “señora ama” para que lo echara al corral y diera “principio al montón de la hoguera” que había de hacerse con los libros de la biblioteca de su amo (*Don Quijote*, I, VI, 84-85)². No supo colegir, por consiguiente, la unidad estético-ideológica que conformaban *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *El ramo que de los quatro libros de Amadís sale, llamado las Sergas del muy esforçado cavallero Esplandián*, por cuanto solo desde este cobraba sentido cabal la refundición de aquel obra por Garci Rodríguez de Montalvo. Con todo, leyó las *Sergas* con detenimiento; paró, con provecho, su mirada en el encuentro de Carmela con Esplandián, bajo el pseudónimo del Caballero Negro, en la ermita de su padre, que marca el comienzo del abnegado e incondicional amor de la dama por el nieto del rey Lisuarte de Grecia, y lo tuvo en consideración para conformar el momento culminante del episodio de la bellísima viuda escocesa, aunque discrepase en puntos importantes, empezando por su mayor atrevimiento frente a la severa ortodoxia erótica del regidor de Medina del Campo, simbolizada en la hora elegida por cada uno.

Carmela, hija de un pobre ermitaño que mora en la floresta de la Montaña Defendida y doncella del servicio de la dueña Arcabona, enemiga de Amadís y su progenie, consigue, tras el suicidio de su señora a causa de las muertes de sus hijos y de la liberación de Lisuarte a manos del misterioso caballero de las armas negras, licencia del rey para visitar a su padre. Cuando arriba a la ermita a la mañana siguiente, al entrar en su cámara, descubre una rica espada arrimada a la cabecera de su cama y el bulto de una persona desconocida acostada en ella. Mas al desenvainar la espada, aun con restos de sangre reciente, y otear la obscura armadura, “conoció ser essas las del cavallero que a sus señores avía muerto, y tan gran sobresalto le vino que las carnes y las manos le tremían, assí que el espada se le hoviera de caer” (*Sergas de Esplandián*, XIII, 198-199). Su primer impulso es querer asestar la muerte al durmiente, y así “tomar venganza de aquel que tanto mal avía fecho en aquellos de quien ella mucho bien esperaba” (XIII, 199). Pero, al acercarse a él y contemplar la hermosura de su rostro, se queda patidifusa:

Llegose a la cama y miró el rostro del cavallero, que algo cubierto tenía, y un paño de lino en la cabeça rebuelto para remediar el dolor de los golpes que en ella ovo le daban. E como lo vio tan fermoso, y

² En esta ocasión, citamos por la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE.

su cara tan hermosa y tan resplandeciente, aunque por las muchas lágrimas que derramado avía mucho della le menoscabase, fue mucho espantada de lo ver; y estándole mirando por una gran pieza, que apenas los sus ojos dél los podía partir. (XIII, 199)

Cautivada, pues, entumecida por la visión, Carmela aprovecha el sueño del caballero para mirarle y remirarle a su sabor, sin ser consciente de que, entre una y otra mirada, “Amor está, de su veneno armado” (Góngora, *Obras completas I*, núm. 42, v. 7):

La donzella estuvo muy queda sin se mudar; pero como vio que dormía, passóse ella a la otra parte y llegó a su rostro cabe el suyo como aquella que en sí sentía gran turbación; que tan fuertemente era de su amor presa que ningún sentido tenía y las lágrimas le venían a los ojos sin lo sentir, que por el rostro en gran abundancia le corrían. Assí que, bien se puede dezir, en una casilla tan pequeña y tan apartada de la conversación del mundo, tan pobre y tan sola, allí el cruel y engañoso Amor aun no quiso perdonar a estos dos amantes, y allí los firió de tan rezia herida con sus muy crueles saetas que por todo tiempo de sus vidas muy duramente lo sintieron, creciéndoles siempre dos mil congoxas, sospiros, dolores, angustias enamoradas. (XIII, 199-200)

Antes de que Esplandián recuerde –nunca conocerá el espionaje amoroso de que ha sido objeto por la doncella su enemiga–, Carmela, “tornando algo más en su sentido” (XIV, 201), parte al alcázar llevando consigo la espada. Su pretensión, sabiendo el interés del rey Lisuarte por distinguir quién era el caballero, su libertador, de las armas negras, consiste, con la espada como señuelo, en conducirlo hasta él a cambio de un don. Una merced que no tendrá más remedio que rectificar cuando venga en conocimiento de que el huésped de su padre es en realidad el nieto del rey y que su amor, habida cuenta del abismo social que los separa, es de todo punto imposible. Así pues, cuando le narre a Lisuarte el encuentro en la ermita, no le demandará en cumplimiento de su promesa “hazermeme su muger”, sino que, “pues por compañero aver no le puedo, le haya por señor, llamándome suya, y él por suya me tenga, que si por mi voluntad no fuere nunca de su presencia partida sea” (XV, 211-212). Es así como Carmela sublima su deseo de amor por Esplandián, toda vez que, de contrincante, deviene, por arbitraje de la belleza, su amiga inseparable e íntima confidente.

Rodríguez de Montalvo hubo de acometer la refundición del *Amadís primitivo*, la composición del libro IV y la continuación de las *Sergas* aproximadamente entre los compases finales de la década de 1470 y 1495 o, como mucho, 1497³. No se sabe si existió una edición conjunta de los dos textos o de uno

³ Véase Ramos (1994), Sales Dasí (1999: 138-152) y Sainz de la Maza (2003: 15-26).

seguido del otro anteriores a 1500; lo cierto es que las primeras de las que tenemos testimonios de las *Sergas de Esplandián*, hoy perdidas, datan de 1510. A partir de ahí y hasta 1588, se sucedieron unas nueve impresiones⁴, a las que cabe sumar la traducción italiana, publicada en un año sin determinar posterior a 1557⁵. ¿Pudo haber caído en manos de Torquato Tasso un ejemplar de alguna de las ediciones de la primera mitad del siglo XVI y haber paladeado así las aventuras de Esplandián, perfecto caballero, defensor a ultranza de la fe cristiana y cruzado en lucha contra el infiel, en su castellano prístino? ¿O, por el contrario, pudo servirse de su lección doctrinal, para la composición de la *Gerusalemme liberata*, de la traslación italiana? Difícil pronunciarse. No obstante, el encuentro de la maga sarracena Armida y el cruzado cristiano Rinaldo, al que sume en un sueño mágico, a la hora de la siesta, en un *locus amoenus* en razón de vengar el hecho de que haya liberado a los caballeros francos que había hecho prisioneros y que portaba como obsequio al rey de Egipto, ostenta numerosos paralelismos con el de Carmela y Esplandián; al mismo tiempo que constituye un referente intertextual del de Ruperta y Crioriano en el *Persiles*, en donde se elogia el “heroico y agradable plectro” con que el sorrentino había compuesto su poema (IV, VI, 664).

Cervantes ya había emulado la *Gerusalemme* en fecha tan temprana como 1585, para la configuración de diversos lances de la intriga de la *Conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*. Apenas un año antes, en 1584, Scipione Gonzaga, amigo literato del Tasso, había dado a la estampa una edición de la *Gerusalemme* en Mantua, con numerosas correcciones, muchas de ellas debidas a la censura del propio autor, confirmando las dudas y desavenencias que tuvo con su texto desde el principio. Ciertamente, Tasso, tras un decenio largo de composición, no bien que en simultaneidad con otros escritos menores, había culminado la redacción de la *Gerusalemme liberata* en 1575, en Ferrara, bajo la protección de los Este. Empero, no se atrevió a dar a la estampa el poema tanto por prurito estético cuanto, sobre todo, por cuestiones morales⁶. Uno de los episodios más escabrosos fue

⁴ Son las siguientes: en 1521, en Toledo, por Juan de Villaquirán; en 1525, en Roma, por Jacobo de Junta y Juan de Salamanca; en 1526, en Sevilla, por Juan Varela; también en 1526, pero en Burgos, por Juan de Junta; en 1542 y en 1549, en Sevilla, por los herederos de Juan Cromberger; en 1587, en Zaragoza por Simón de Portonariis; el mismo año de 1587, en Burgos, por Simón Aguayo; y en 1588, en Alcalá de Henares, por los herederos de Juan Gracián.

⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Le prodezze di Splandiano, che seguono à i quattro libri di Amadis di Gaula suo padre*. Tradotte dalla spagnuola nella nostra lingua. Co'l priuilegio del sommo Pontefice Giulio III et dell' Illustriß. Senato Veneto per anni X (Venezia, Michele Tramezzino, s.d. [> 1557]). La datación posterior a 1557 se deduce de la fecha del Privilegio otorgado por el Senado Veneciano, que data del 14 de abril de 1557.

⁶ La *Gerusalemme* vio por primera vez la luz en 1580, en Venecia, en una versión no autorizada en catorce cantos (faltaban el XI, XIII, XVII, XVIII, XIX y XX, y el XV y el XVI estaban demediados), con el título *Il Goffredo*, a cargo de Celio Malespini. En 1581 se sucedieron las ediciones legales: la primera fue la preparada por Angelo Ingegneri, amigo del Tasso, en Parma, en la oficina de Viotti, sustentada en un manuscrito que había copiado directamente del autógrafo en Ferrara en 1580; a

siempre el del “giardino sulle Isole della Fortuna”, basado en la estancia de Odisseo en el palacio de Circe, en que Rinaldo, olvidado de su deber de caballero cruzado, se da a la molicie en brazos de Armida, de donde lo rescatan Carlo y Ubaldo.

A Goffredo se le muestra, en un sueño profético a la hora propicia del alba, el alma de Ugone (“semplice forma e nudo spinto vedi”); viene para conminarle a “che richiami dal lontano essiglio / il figliuol di Bertolardo” (Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV, 12), por cuanto sin su marcial concurso no podrá llevar a feliz término su pío intento. No será preciso que haga nada que redunde en menoscabo de su posición de mando; Guelfo, inspirado por la divinidad, le rogará “ch’assolva il fer garzon di quell’errore / in cui trascorse per soverchio d’ira” (XIV, 17), mientras que Piero “saprà drizzare i messaggieri in parte / ove certe novelle avran di lui, / e sarà lor dimostro il modo e l’arte / di liberarlo e di condurlo a vui” (XIV, 18). Ciertamente, el venerable anciano –punto de partida del Soldino cervantino– cuenta a Carlo y Ubaldo cómo Rinaldo fue engañado y seducido por Armida y qué han de hacer para traerlo de vuelta del jardín de las delicias que ella ha diseñado a su medida. Resulta, pues, que la nieta de Idraote, de venganza anhelante, había trazado un ardid en una isleta del río Oronte, adonde Rinaldo había sido por ella conducido. Complacido por la amenidad del lugar, el paladín se “disarma la fronte” y, tras atender al deleitable canto de una “ninfa” o “dea” o “sirena” surgida desnuda de las aguas, se adormeció; momento que aprovechó Armida para ejecutar su “vendetta”:

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne’ begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s’ei li gira?),
pria s’arresta sospesa, e gli s’asside
poscia vicina, e placar sente ogn’ira
mentre il risguarda; e’n su la vaga fronte
pende omai sì che per Narciso al fonte.
E quei ch’ivi sorgean vivi sudori
accoglie lievemente in suo velo,
e con un dolce ventillar gli ardori
gli va temprando de l’estivo cielo.
Così (chi ’l crederia?) sopiti ardori
d’occhi nascosi distemperar quel gelo

él se debe el título final del poema. La segunda corrió a cargo de Febo de Bonná por instigación del sorrentino, que dedicó el poema a Alfonso II d’Este, en Ferrara, en el mes de junio, en la casa de Baldini, cuya segunda reedición, publicada en el mismo año, igualmente en Ferrara, pero en la imprenta de los Herederos de Francesco de’ Rossi, corregida por el autor, pasa por ser la más acreditada del poema.

che s'indurava al cor più che diamante,
a di nemica ella divenne amante (XIV, 66-67).

Enamorada, Armida entretejió una cadena de flores con que maniató a Rinaldo y, en un carro, por el aire se lo llevó presurosa a “un'isoletta la qual nome prende / con le vicine sue da la Fortune / [...] / ove in perpetuo april molle amorosa / vita seco ne mena il suo diletto” (XIV, 70-71).

Entremedias de las *Sergas de Esplandián* y la *Gerusalemme liberata* se impone ubicar al *Orlando furioso* (1532, la edición definitiva) de Ariosto, en donde se ensaya una variante en la que el durmiente es un convaleciente. Ya Esplandián había conjugado en su persona los dos aspectos, pues, “maltractado” como estaba por los combates tenidos con los tres gigantes y con Matroco, hijo de la dueña Arcabona, había ido a la ermita a restablecerse. Allí, además, su corazón había sido herido de *amor de lonh* a causa del relato por el maestro Helisabad de su embajada a Constantinopla y su entrevista con Leonorina. De modo que, cuando arriba Carmela, el sueño acababa de vencer así el mal que sus “carnes” padecían como el quebrantamiento de las “cuerdas y telas del corazón” (*Sergas*, IX, 198). Medoro, “el morillo de cabellos enrizados... paje de Agramante” (*Don Quijote*, I, XXVI, 318), luego de protagonizar con el fiel Cloridano una hazaña similar a la de Euríalo y Niso (*Eneida*, IX) –que Cervantes emularía en la incursión de Morandro y Leoncio en el campamento romano, en la *Tragedia de Numancia*–, yace exangüe cuando se lo topa Angélica la Bella, la “doncella destraída, andariega y algo antojadiza” en opinión de don Quijote (II, I, 695), quien, por intermediación de Amor, que, cansado de su arrogancia, la espera “posto lo stralle all'arco” (*Orlando furioso*, XIX, XIX), cae presa de sus encantos:

Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo re che giacea senza tetto,
piú che del proprio mal si dolea forte;
insolita pietade in mezzo al petto
si sentí entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
e piú, quando il suo caso egli narrolle (XIX, xx)⁷.

⁷ Recuérdesse que Góngora recrearía el paso, así como las “más de dos siestas” que duermen Angélica y Medoro, en su indeleble romance *En un pastoral albergue* (*Obras completas* I, núm. 132, 204-208). Citamos el momento del encuentro: “En un pastoral albergue, / [...] / mal herido y bien curado, / se alberga un dichoso joven, / que, sin clavarle, Amor, flecha, / lo coronó de favores. / Las venas con poca sangre, / los ojos con mucha noche, / lo halló en el campo aquella / vida y muerte de los hombres. / Del palafrén se derriba, / no porque al moro conoce, / sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores. / Límpiale el rostro, y la mano / siente al Amor que se esconde / tras las rosas, que la muerte / va violando sus colores / (escondiose tras las rosas, / por que labren sus arpones / el diamante del Catay / con aquella sangre noble). / Ya le regala los ojos, / ya le entra, sin ver por dónde, / una piedad mal nacida / entre dulces escorpiones; / ya es

El encuentro amoroso de Angélica y Medoro, situado a medio camino entre los de Carmela y Esplandián y Armida y Rinaldo, está preñado de hondas resonancias en la historia de la literatura en cuanto a la catadura del amante se refiere, que don Quijote caló a la perfección al decir que “despreció mil señores, mil valientes y mis discretos, y contentose con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo” (*Don Quijote*, II, I, 695). En efecto, a partir del *Orlando furioso* el concepto de la belleza masculina se iría paulatinamente desplazando del aguerrido guerrero al atildado galán cortesano.

No se puede descartar que Tasso tuviera en mente, para pergeñar el encuentro de Armida y Rinaldo, además de las *Sergas* y el *Orlando furioso*, el mito de Endimión y Silene, tan celebrado en la poesía renacentista, especialmente la variante en que la diosa, enamorada de él, provoca que caiga en un sueño sin fin en el monte de Latmos, con el ánimo de contemplarle y besarle sin ser vista.

Ello no obstante, el mito que da pie al motivo no es otro que el cuento de hadas de Cupido y Psique, en la reelaboración que inserta Apuleyo (siglo II d.C.) en su *Metamorphoseon libri XI* o *Asinus aureus* (IV, 28-VI, 24). El divorcio de última hora del narrador y Ruperta –preñado de revolucionarias significaciones estético-ideológicas, puente entre el viejo y el nuevo arte de narrar– se sellaba con un apóstrofe en que aquel advertía a su personaje de que no mirara si quería llevar a cabo su empresa:

¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos (*Per-siles y Sigismunda*, III, XVII, 594).

La mención del dios Amor, así como la nocturnidad, los objetos de que va pertrechada la viuda escocesa (el agudo puñal y la linterna) y el derramamiento de una gota de aceite hirviendo sobre el cuerpo del durmiente, remiten indudablemente al relato del madaurens.

Psique, tras la ira de Venus y en cumplimiento de un oráculo, ha sido transportada por el viento a un palacio prodigioso en que vive rodeada de atenciones y de sirvientes invisibles durante el día, mientras que por la noche recibe las visitas de su flamante marido, que la trata con no menos amor que deferencia, si bien le ha impuesto como condición la exigencia de no verlo ni de tener de él

herido el pedernal, / ya despide, el primer golpe, / centellas de agua. ¡Oh piedad, / hija de padres traidores!” (vv. 1-36).

ningún otro conocimiento. Instigada por sus hermanas, envidiosas de su entorno y posición, que la apremian a que lo mate haciéndole sospechar que podría tratarse de un ser de naturaleza monstruosa, y espoleada por la inquietud y la curiosidad, Psique, una noche, habiendo aguardado a que su esposo durma, saca una lámpara de aceite del lugar donde la había escondido y toma en la mano una navaja bien afilada, dispuesta a cometer el homicidio. Ve entonces “una bestia, la más mansa y dulcísima de todas las fieras: digo que era aquel hermoso dios del amor que se llama Cupido, el cual estaba acostado muy hermosamente; y con su vista alegrándose, la lumbre de la candela creció, y la sacrílega y aguda navaja resplandeció”. Fascinada, anonadada, Psique lo contempla morosamente, detiene su mirada ya en “los cabellos como hebras de oro”, que penden graciosamente y refulgen iluminados por el candil; ya en el cuello, “blanco como la leche”; ya en la cara, “blanca y roja como rosas coloradas”; ya en los hombros y en las alas y en las tiernas y delicadas plumas; ya en el hermoso cuerpo cual conviene al “hijo de la diosa Venus”. Traviesa, al descubrir las armas cabe el lecho, se pincha en la yema de un dedo con una de las saetas de oro del carcaj de su marido, de quien se enamora todavía más, y, al querer besarlo, descuidada, vierte una gota del candil sobre su hombro derecho. Cupido, que despierta sobresaltado, “conociendo que su secreto era descubierto” y que había sido desobedecido, huye despavorido abandonándola a su suerte (*El asno de oro*, V, 20-24, 172-175). Psique, a partir de ahí, emprenderá su infatigable búsqueda, no exenta de intentos de suicidio, hasta la unión final y su reintegración en el Olimpo. La cual puede ser entendida, bien como una odisea personal sin mayor trascendencia en la que la protagonista cae una y otra vez en los mismos errores – su torpe curiosidad – y no aprende nada, bien como un camino iniciático de perfección y purificación dotado de un hondo sentido metafórico, alegórico y filosófico de corte platónico, en el que Psique pasa del amor humano, cuya consumación se interrumpe con la luz, al amor divino, que facilita su ingreso en la morada de los dioses –o sea: su inmortalidad–, por intermediación de Cupido.

Aunque *El asno de oro* conoció cierta difusión durante la Edad Media, no alcanzó notoriedad sino a raíz del descubrimiento de un códice en la biblioteca de la Abadía de Monte Casino, en 1355, por Zanobi da Strada, que copió Giovanni Boccaccio, cuya lectura fructificó tanto en el *Decamerón* como, sobre todo, en su tratado *De Genealogiis Deum Gentilium*, donde incluyó una versión humanista –a la manera en que Petrarca readaptaría su *novella* de Griselda– del cuento de Cupido y Psique. La *editio princeps* tuvo lugar en Roma, en 1469, a cargo de Johannes Andreas, en la oficina tipográfica de C. Sweinheym y A. Pannharz, y se reimprimió hasta cuatro veces más antes de 1500; año de gracia en que el humanista Filippo Beroaldo *il vecchio* daba a la estampa, en Bolonia, una edición comentada del texto, acompañada de diversos paratextos, que cosechó numerosas reediciones. Sobre un ejemplar de ella, vertió el texto en excelente castellano

Diego López de Cortegana⁸ en 1513, en Sevilla. La suya fue la segunda traducción a una lengua vulgar tras la alemana realizada por Nicolas von Wyke antes de 1500; después se romancearía al italiano –entre otros, por Boiardo y Firenzuola–, al francés y al inglés. La del arcadiano hispalense contó con siete reimpressiones en la primera mitad del siglo XVI (en 1525 y 1534 en Sevilla, en 1536 y 1539 en Zamora, en 1543 en Medina del Campo, en 1546 en Sevilla, y en 1551 en Amberes) antes de su prohibición por la Inquisición en 1559; después, se editó expurgada en 1584, en Alcalá de Henares, y en 1601, en Madrid y Valladolid; su impacto en las letras hispanas fue tan formidable como difícil de calibrar con rigor y exactitud.

Cervantes, que probablemente leyó una edición castigada, diversificó el mito al ubicar la escena de la contemplación del bello durmiente, que opera el cambio de planes de la curiosa dama, del principio al final del relato, y, con ello, lo rectificó, puesto que el amor iluminado no es otro que el que se sella con el deleite físico de los cuerpos⁹. Pero hubo otros escritores que recrearon el cuento de Cupido y Psique que adoptaron su lectura simbólico-religiosa, sustentadas en el esquema de caída, sufrimiento y salvación, y aun la potenciaron.

En efecto, la transliteración de Cortegana sirvió de estímulo a varios poetas sevillanos del Quinientos, Gutierre de Cetina, Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera y Juan de Arguijo, para realizar distintas versiones poéticas del mito¹⁰. Solo la *Historia de Psique traducida* del primero y *La Psyche* del segundo, que desarrollan, de forma abreviada y amplificada, respectivamente, las partes fundamentales del cuento, reproducen el paso en que Psique se dispone a dar muerte a Cupido con un candil y un cuchillo, su espionaje mientras duerme que opera el cambio de propósito y el derramamiento de aceite que lo despierta.

La *Historia* de Cetina constituye en puridad la readaptación de la composición italiana anónima *La favola de Psiche*, impresa por el librero y grabador español Antonio Martínez de Salamanca, en Roma, en 1532, cuyo texto, conformado por treintaidós octavas, no era sino la éfrasis de treintaitrés grabados calcográficos (el número XXIV carece de texto) obra, en colaboración, de Benedetto Verino y Agostino Veneziano, en una peculiar alianza de relato e imagen que cabalmente satisfacía el lema horaciano *ut pictura poesis*. Es la octava XIII la que recrea el motivo:

Vesla aquí con cuhillo y lumbre ardiente
sobre el dormido Amor, con saña rea;
mas viendo su beldad clara, eminente,

⁸ Sobre la figura de Cortegana, véase el volumen colectivo editado por Rivero García, Escobar Borrego y Díez Reboso (2013), en cuyo penúltimo trabajo Juan Martos (2013: 235-354) ofrece un análisis de la traducción de Cortegana del texto editado y comentado por Filippo Beroaldo

⁹ Véase, sin embargo, la lectura a lo divino del episodio llevada a cabo por Escobar Borrego (2008), que no solo no compartimos, sino que nos parece imposible de justificar textualmente.

¹⁰ Véase Escobar Borrego (2002: 47-173).

deja de ejecutar obra tan fea.
 Una flecha tocando, el ardor siente
 y a mirar vuelve el hijo de la dea.
 La lucerna lo quema y, despertando,
 huye y ella de un pie lo ase llorando¹¹.

La Psyche de Mal Lara, que incluye en sus preliminares los dos poemas de Fernando de Herrera sobre el mito así como su traslación poética del poema neolatino de Girolamo Fracastoro, la *Psique*, es un extensísimo poema didáctico-moral en endecasílabos sueltos y doce libros, con ciertos elementos de constitución épica, dedicado a doña Juana de Austria. Reelabora el clímax del cuento de Apuleyo, entretejido de numerosas digresiones, en el libro III (vv. 1-557)¹².

Ni la *Historia de Psique* de Cetina, compuesta quizá en 1538 o quizá entre 1548 y 1554, ni *La Psyche* de Mal Lara, redactada hacia 1565, pasaron del manuscrito al impreso. Todo lo contrario que el *Libro del conde Partinuplés*, que, desde su edición príncipe incunable, en Sevilla, en 1499, no cesó de imprimirse hasta el siglo XIX.

2. “PODRÁS VERLA DORMIDA”

Lo más llamativo del *Libro del conde Partinuplés*, en lo concerniente a su libérrima reelaboración del cuento de Cupido y Psique, lo constituye la inversión de los papeles sexuales, de modo que es ahora el personaje masculino el que contempla al femenino en el rol de bella durmiente. Como se sabe, el texto es una traducción del *roman* francés del siglo XII *Partonopeus de Blois*; el cual se compuso justo en el momento en que *El asno de oro* de Apuleyo volvía a cobrar cierto relieve tras un periodo de oscuridad, señalado en la elaboración del reputado códice Laurenciano 68.2, llamado *Florentinus*, llevada a cabo, en el siglo XI, en el monasterio de Monte Casino, en donde lo hallaría tiempo después Zanobi da Strada, e igualmente en su mención por autores tan significativos cuanto dispares como Juan de Salisbury y Geoffrey de Monmouth; lo que contribuye a esclarecer su presencia en el texto. Otra cosa distinta es su proceso de transmisión y posterior traslación al catalán y al castellano en los reinos peninsulares, del que se ignora casi todo. Cervantes, en todo caso, lo conocía bien y lo utilizó como referente intertextual en el episodio de Ruperta; se basó singularmente en la primera noche que pasan a ciegas la emperatriz Melior y el conde de Bles en el castillo de Cabeçadoire para conformar la escena que prosigue al despertar de Croriano. La del *Partinuplés*, transida de fino humor y encendido erotismo, es espléndida.

¹¹ Citamos el texto por la reciente edición de las *Rimas* de Cetina de Ponce Cárdenas, pp. 833-865, en concreto p. 845. Escobar Borrego (2002: 177-201) incluye en los apéndices I y II tanto los grabados como el texto italiano y la traducción poética de Cetina.

¹² El poema de Mal Lara (2015) cuenta en la actualidad con la excelente edición de Escobar Borrego, acompañada de una extensa y enjundiosa introducción. El paso se puede leer en las pp. 312-328.

Melior, prendada de las galas del joven conde, lo conduce con sus artes mágicas hasta el castillo encantado, donde, como Psique, es servido y agasajado por seres invisibles. Llegada la noche y acostado el de Bles, la emperatriz, desnuda, a oscuras, se introduce en el lecho y, poco a poco, se va haciendo la encontradiza, hasta que, a continuación de un breve diálogo, el conde quiere examinar, como Croriano con Ruperta, qué es lo que a su lado reposa:

Y el doncel, desque vido que no fablava nada, bien pensó que dormía y llegose a ella poco a poco. Esto fazía él por ver qué cosa era; no embargante que le havía oído aquellas palabras santas, todavía se pensava que era alguna tierra de pecados. Y puso la mano muy queda encima de sus pechos de la emperatriz, y ella tenía sus manos encima dellos y ella quitóselas de rezio y non le dixo nada. Estonces quedó y desque vido el doncel que no dezía nada, y ella desviole sus manos de los pechos por ver si tornasse otra vez a poner sus manos en ese mismo lugar. El donzel a poco de rato pensó que sería dormida, tornole a poner la mano como la primera vez, y ella tovógela queda con sus manos. Y desque el donzel vido aquello, llegose junto a ella y ella no dezía nada. Puso en su corazón de la catar por ver si era hombre o muger o si era pecado. Y sacó los braços fuera de la cama y púsole la mano encima de la cabeça y començó de catar los cabellos en su entendimiento qué tan luengos podían ser, y catóselos más porque no se los podía ver. Y ella le dixo: -¿Qué fazedes? Pero bien entendía ella por qué lo fazía. Y catole asimismo la frente, y los ojos, y la nariz, y la boca, y la garganta, y los pechos, y los braços, y las manos y contole los dedos, porque se cuidava que era manofendida. Y después tentole el cuerpo y catole el vientre, y los muslos, y las piernas, y las espaldas, y los pies; y los dedos le contó por ver si era patifendida, porque en aquellos tiempos havía una animalias mugeres, de la cinta ayuso como leones, y havían los pies como lebreles, y por esso le havía catado y assí pensando si era alguna de aquellas. Desque la ovo bien catado en su palpamiento, entendió assí que de las fermosas cosas del mundo era. (*Libros del conde Partinuplés*, pp. 330-331)¹³

¹³ Lope de Vega, como Cervantes, paladeó esta escena del *Libro del conde Partinuplés*, que le sirvió de estímulo –entre otros textos– para la conformación de una de sus piezas cómicas maestras, *La viuda valenciana*; en la cual demostró conocer la vinculación entre el relato caballeresco y el cuento de Cupido de Psique cuando Camilo le cuenta a Floro que ha gozado a una dama “sin ver más que lo que toco / de tacto, como los ciegos” y que, a pesar de que ha “hecho cosas por verla”, ha terminado “jurando de no vella / con juramentos y votos”. Floro, entonces, le dice: “¿Cómo no? ¡Gracioso cuento! / ¡Lleva tú luz encendida!”. A lo que responde: “Podrame costar la vida, / Floro, aqueste atrevimiento, / que si Psiques vio al amor, / a quien ascuras gozaba, / perdió gloria en que estaba / y negoció su dolor” (Lope, *la viuda valenciana*, II, vv. 1797-1836). También Tirso de Molina escribió una comedia, *Amar por señas*, en que sigue el *Partinuplés*. Mientras que Ana Caro Mallén de Soto realizó una versión dramática, titulada *El conde Partinuplés*.

Luego de la comprobación, Melior se presenta y, como Cupido, le pone la condición de que “vos no curedes ni fagades ni busquedes por dó me descubrades mi cuerpo por me lo ver fasta que passen dos años” (p. 331). Pero Partinuplés, como Psique, incumple la restricción de amar sin ver. Incitado por su madre, su tío, Elenisa, la sobrina del Papa con la que pretenden desposarlo, y un obispo delegado, y, preso de la duda de saber de ciertas la naturaleza de su esposa amante, transgrede, una noche, el tabú al contemplar con una linterna su cuerpo yacente:

Y desde vio el conde que estava bien dormida, sacó la lanterna que tenía en la cabecera de la cama muy sotilmente, que no era osado dezir, y sacó una cadenilla que estava en la dicha lanterna, y descubriole los pechos muy quedo, de tal guisa que ella no lo sintió (p. 361).

Partinuplés, entonces, como Psique, como Ruperta, deja caer, arrobado (“tanto mirava la fermosura que no se fartava de la ver”), “una gota de cera en los pechos, ardiendo de tal manera que la despertó” (p. 361). De resultas, Melior, al igual que Cupido, lo abandona, dando principio a una serie de aventuras que desembocan en la reunión final.

El *Libro del conde Partinuplés*, al igual que el cuento insertado en el corazón del *Asno de oro*, puede ser entendido, desde una perspectiva erótica, como un relato iniciático, en el que los personajes deben depurar y acrisolar su experiencia antes de alcanzar el matrimonio y el trono imperial de Constantinopla. La inversión de roles no responde sino a una adaptación del mito clásico tanto a la idiosincrasia del amor cortés, como al universo propio del *roman courtois* y de los libros de caballerías, en donde impera la retórica del silencio, que comporta que el amor secreto devenga fundamental, y en donde se establece una dialéctica entre las aventuras y el amor, por la cual le corresponde a la dama mostrar el temple y la determinación en la aventura amorosa, en la misma proporción que el caballero ha de hacerlo en las armas¹⁴. Así, es Melior quien conduce a Partinuplés al palacio, quien lo inicia en el juego amoroso y quien pone la condición. El conde, por su parte, no solo muestra su denuedo, valor y cortesía, antes de transgredir la interdicción, al librar a su tío, el rey de Francia, de la amenaza de los tres reyes moros Sornaguer, Cansión y Ansión, sino principalmente cuando, tras la violación del secreto por contemplar a Melior dormida y la separación, expía

¹⁴ Así, por ejemplo, en el *Amadís de Gaula* es Oriana quien asume la iniciativa amorosa: “Assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo” (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, t. I, I, xxxv, 574). Sobre las características del amor cortés, véase Muñoz Sánchez (2012: 359-398), y la bibliografía allí citada.

sus culpas y justifica, con las armas y con el trato, ser el mejor el caballero del mundo en el torneo en que se disputa, como trofeo, la mano de la emperatriz.

La contemplación de una dama durmiente por un caballero es un motivo frecuente en la tradición medieval, que perdura vigente en los libros de caballerías. Así, por ejemplo, la sensual secuencia en que Tirante encuentra a Carmesina, en la penumbra de una cámara, afligida por la muerte de su hermano, medio desnuda, cuya visión envenenará sus sueños, convirtiéndolo en un devoto inficionado de amor:

Diziendo el Emperador estas y otras semejantes palabras, los oídos de Tirante estaban atentos a ellas, y los ojos, por otra parte, contemplaban en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual, por el gran calor que hacía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos manzanas de paraíso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí en adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prissión y en poder de persona libre hasta que la muerte de entrambos los apartó. (Martorell, *Tirante el Blanco*, III, CXVIII, 298)

Sucede que, en el fondo del *topos*, subyace un principio vertebrador universal que define Lenio a las mil maravillas en el debate filográfico de *La Galatea*: “Es, pues, amor, según he oído decir a mis mayores, un deseo de belleza” (IV, 238-239)¹⁵. El plural de “mis mayores” se remonta, en última instancia, a un solo nombre: Platón; el lugar donde lo ha oído, al *Banquete* y el *Fedro*. La doctrina erótica que informa los dos diálogos de madurez del fundador de la Academia es ciertamente dispar, puesto que en el *Banquete* se conceptualiza como un ser de naturaleza intermedia, un *daimón*, que vincula a los hombres con los dioses, al mundo sensible con el mundo inteligible, mientras que en el segundo no se concibe sino como una locura, una *manía*, de inspiración divina. Empero, tanto el amor individual del *Banquete*, ese deseo cognoscitivo de trascendencia personal, como el flujo pasional del *Fedro*, ese furor que transforma a los amantes, tienen el mismo punto de partida: la Belleza. Sucede que, como le explica Sócrates a Fedro, de la ideas puras, “solo a la belleza”, conforme a su índole fronteriza entre el suelo de la corrupción y el cielo de la perfección, “le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más visible” (Platón, *Fedro*, 250d); de modo y manera que “Eros es amor de lo bello” (Platón, *Banquete*, 204b)¹⁶.

Cimone, el protagonista de la *novella* V, 1 del *Decamerón* (c. 1351-1353), es la encarnación del estulto por excelencia: bello de cuerpo pero estúpido sin remedio, al que apodan “il ‘bestione’”. Un día, sin embargo, que va a ejercitarse al

¹⁵ En esta ocasión, citamos por la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE.

¹⁶ Sobre el amor en Platón, véase Muñoz Sánchez (2012: 99-183); sobre su desarrollo histórico desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro, Serés (1996).

campo descubre, en lo más frondoso de un bosque, en mitad de un pradecillo, cabe un fresco y manso arroyuelo, sobre el verde prado “dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nasconde, e era solamente dalla cintura in giù coperta d’una coltre bianchissima e sottile” (*Decameron*, V, 1, 595-596). Entusiasmado, consciente de que en su vida ha visto nada semejante, se para apoyado en su bastón y, sin decir nada,

la incominciò intentissimo a riguardare; e nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, sentí destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse. E quince cominciò a distinguere le parti di lei, lodando i capelli, li quali d’oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente disiderava di veder gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi; e per vedergli più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l’altre femine per adietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea. (V, 1, 596)

A partir de ahí, Cimone, habiendo sido su corazón traspasado por “la saetta d’Amore per la bellezza” (V, 1, 597) manumisora de la dama, “il cui nome era Efigenia” (V, 1, 596-597), consume un viraje transcendental de ennoblecimiento espiritual que, partiendo del atuendo físico, arriba al dominio de la filosofía, la música y el arte de la guerra.

Lope de Vega tomó el argumento de la *novella* como base de la intriga medular de *La dama boba* (1613), en la que Finea, la protagonista, experimenta igualmente la labor formativa del amor. Sin embargo, el relámpago del enamoramiento, la chispa que prende la luz del entendimiento tras la contemplación de la belleza inerte de una mujer, no es sino Leonido quien lo siente, en *El hijo de los leones* (c. 1620-1622). En efecto, Leonido, monstruo salvaje criado en la selva al que todos temen, sufre una crisis radical de identidad cuando contempla, deslumbrado, la perfección de la belleza natural de Fenisa/Laura, desmayada por su incursión en la aldea en que provisionalmente habita con su padre, de la que se enamora súbitamente (“confieso que me enamoro / hermosa mujer de ti”). Y es que Leonido vislumbra en ella, en tanto en cuanto encarnación del tópico cortés de la mujer como obra maestra de la creación y del amor neoplatónico, la grandeza de Dios:

Cuando entre aquesta aspereza
Fileno no me enseñara
quién era Dios, sospechara

que tenía gran poder,
y era Dios quien supo hacer,
mujer, tu divina cara.
En uno y otro elemento
su grandeza se figura;
pero más de la hermosura
se tiene conocimiento.

Y, como la más excelsa creatura de Dios, la reverencia:

Si como a Dios no te adoro,
es porque sé que es efeto
divino de su perfeto
pincel la hermosura tuya,
y así como a imagen suya
te reverencio y respeto.
[...]
Luego sola tú, mujer,
cifras de Dios el poder,
y de la tierra el tesoro. (p. 226a)

En un soliloquio posterior, en apelación a las montañas de su hábitat, Leonido constata el cambio que se ha operado en su interioridad de salvaje a humano, de agreste a civilizado como consecuencia de la observación de la belleza y el nacimiento del amor:

Ya no soy aquel que vistes;
otro vengo del que fui;
que ya no hay señal en mí
del alma que me pusistes.
Los consejos de Fileno
y los libros que me dio,
cuando en vosotras murió
de años y virtudes lleno,
puesto que no los condeno,
no han movido a tal blandura
mi condición fiera y dura,
imposible de mover,
como de aquella mujer
la soberana hermosura.
[...]
¡Notable cosa es amor!
Muchas he visto o leído
del gran poder que ha tenido;
mas esta agora es mayor,
porque mover mi rigor

a lágrimas y blandura,
le ha dado la embestidura
del mayor rey de los reyes,
pues yo, no sujeto a leyes,
lo estoy a tanta hermosura. (p. 227b)

3. “PUES ME HERISTE DURMIENDO”

Cervantes no le regateó elogios a Góngora. En el canto de Calíope, cuando apenas hacía tres años que el vate cordobés había dado a conocer sus primicias poéticas, alabó su “vivo raro ingenio sin segundo” y “su saber alto y profundo” (*La Galatea*, VI, 380). En el *Viaje del Parnaso*, en mitad del torbellino ocasionado por su deslumbrante revolución poética, ponderó su agudeza, sonoridad y gravedad, y aludió, como arma arrojadiza contra los malos poetas, a las “estancias polifemas”, de las que sentenció: “Inimitables sois y a la discreta / gala que descubris en lo escondido / toda elegancia puede estar sujeta” (VII, 323 y 325-327)¹⁷. La *Fábula de Polifemo y Galatea* hacía, a la sazón, solo dos años que corría manuscrita en cartapacios por la villa y Corte; entre sus novedades, corresponde apuntar el empleo del *topos* por partida doble, con las dos variantes en feliz concatenación, que no pasó desapercibido a Cervantes.

La diégesis del complejo epilío mitológico gongorino se conforma, tras la dedicatoria (estrofas I-III), la descripción topográfica de la isla, la presentación del cíclope y la nereida y los estragos que provocan en su entorno (IV-XXII), de dos acciones o núcleos narrativos: el encuentro amoroso de Galatea y Acis (XXIII-XLII), acaecido a la hora de la canícula, y el canto de Polifemo con la resolución trágica del triángulo amoroso (XLIII-LXIII), que tiene lugar a la hora del ocaso de la misma jornada del mes de julio. El primer núcleo se articula, hasta el triunfo del amor, en torno a la repetición del motivo de la contemplación de un durmiente: en primer lugar, Acis observa a la bella nereida; después, es Galatea la que vigila cuidadosamente al apuesto cazador. El efecto es el mismo: el deseo erótico que suscita el yacente, si bien en el caso de Galatea con la inexcusable participación del dios Amor cansado de su constante renuencia; la causa, por el contrario, es divergente: mientras que el de Galatea es veraz, el de Acis es un falso sueño, un “mentido / retórico silencio” que la engaña tanto como la seduce.

Salida del mar, Galatea decide sestear bajo la sombra de un laurel como amparo de los fieros ardores del mediodía:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hasta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da a una fuente.

¹⁷ En esta ocasión, citamos por la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE.

Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía
por no abrasar con tres soles al día. (XXIII, 177-184)¹⁸

Mientras ella duerme, irrumpe en el lugar ameno –invirtiendo la situación del canto XIV de la *Gerusalemme libetata*– Acis, todo sudoroso y cubierto de polvo, quien, al tiempo que se refresca y sacia su sed de las cristalinas aguas del arroyo, contempla, asombrado, el cuerpo reclinado de la nereida:

Salamandria del Sol, vestido de estrellas,
latiendo el can del cielo estaba, cuando,
polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares, sudando,
llegó Acis y, de ambas luces bellas
dulce occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo. (XXIV, 185-192)

El hábil cazador, flechado de amor, idea raudamente una celada con que capturar a su presa: deposita a los pies de Galatea, mansamente, sin despertarla, una ofrenda (almendras, manteca y miel) y, antes de fingirse dormido, se refresca de nuevo con el propósito de que el batir de las aguas despierte a la bellísima nereida. “La ninfa, pues, la sonora plata / bullir sintió, del arroyuelo” (XXVIII, 217-218); dispuesta para la huida, un gélido temor paraliza sus miembros, descubriendo los rústicos presentes que alguien, que ha respetado con cortés galanura su sueño, ha dejado a su lado. Mientras discurre acerca de la identidad de su adorador, Cupido, apostado tras un mirto, “árbol de su madre” (XXX, 239), harto –como de Angélica la Bella– de su altiva esquivéz, “carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado” (XXXI, 243-244). De modo que, “el monstro de rigor, la fiera brava” (XXXI, 245) no solo mira de otro modo los obsequios, sino que, curiosa, busca al regalador, al que el dardo, “pincel suave”, “lo ha bosquejado ya en su fantasía” (XXXII, 252). Encuentra, recostado bajo un mirto, su varonil contorno; pensando que duerme, se acerca a él y, para mejor contemplarlo, se inclina apoyada sobre un solo pie: “El bulto vio y, haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende / urbana al sueño, bárbara al mentido / retórico silencio que no entiende” (XXXIII, 257-260). Entonces Galatea, como Psique, como Carmela, como Armida, como Ruperta, delicadamente enamorada, mira y admira e idolatra “al venablo de Cupido” (XXV, 193):

A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había

¹⁸ Citamos por la edición de Carreira en las *Obras completas I*, núm. 255, pp. 337-351.

en su imaginación Cupido hecho
 con el pincel que le clavó su pecho,
 de sitio mejorada, atenta mira
 en la disposición robusta aquello
 que, si por lo süave no la admira,
 es fuerza que la admire por lo bello:
 del casi tramontado sol aspira,
 a los confusos rayos, su cabello;
 flores su bozo es, cuyas colores,
 como duerme la luz, niegan, las flores.
 En la rústica greña yace oculto
 el áspid, del intonso prado ameno,
 antes que del peinado jardín culto
 en lo lascivo, regalado seno:
 en lo viril desata, de su vulto,
 lo más dulce, el Amor, de su veneno;
 bébelo Galatea, y da otro paso
 por apurarle la ponzoña al vaso (XXXIV-XXVI, 269-288).

Acis, que por la ranura de sus ojos vislumbra cual Argos todo lo que pasa en el semblante y en el pensamiento de la que lo contempla con ojos encantados, “el sueño de sus miembros sacudido” (XXXVIII, 297), se pone en pie y, no sin irreverencia, la reverencia: “el coturno besar dorado intenta” (XXXVIII, 300). Después, con la confabulación de toda la naturaleza, tiene lugar lo que Dámaso Alonso (1994: 553) denominó “el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica”, que no para sino, como en los casos de Angélica y Medoro, Armida y Rinaldo y Ruperta y Croriano, en la celebración triunfal del amor magistralmente descrito con *honesta obscuridad*¹⁹.

El cuento de Cupido y Psique se abre con la ira de Venus debido a la adoración casi divina que profesan los mortales a la belleza sobrehumana de Psique y, a causa de ello, al abandono del culto que le profesaban en la isla de Pafos. Para castigar el pecado de *hybris* de Psique y satisfacer sus coléricos celos, Venus encarga a su hijo Cupido que “esta doncella sea enamorada, de muy ardiente amor, de hombre de poco y bajo estado, al cual la Fortuna no dio dignidad de estado, ni patrimonio, ni salud. Y sea tan bajo que en todo el mundo no halle otro semejante a su miseria” (Apuleyo, *Asno de oro*, IV, 5, 31, p. 153). Y así, cuando el padre de Psique consulta el oráculo de Apolo para saber cuál es el futuro que aguarda a su hija, a la que nadie, ni reyes ni gente humilde, se anima a pedir en matrimonio, el dios vaticina que su marido no será sino una especie de

¹⁹ Sobre este concepto, véase M. Blanco (2007b). Véase también el magnífico análisis que realiza sobre el encuentro amoroso de Acis Galatea Ponce Cárdenas (2010). Hasta donde llegamos, ningún gongorista ha destacado el motivo literario y lo ha puesto en relación con los textos que aquí se citan.

monstruo inhumano cuya descripción se aviene con la del adolescente vástago de la diosa Citerea:

No esperes yerno que sea nacido de linaje mortal; mas espéralo fiero y cruel, y venenoso como serpiente: el cual, volando con sus alas, fatiga todas las cosas sobre los cielos, y con sus saetas y llamas doma y enflaquece todas las cosas; al cual, el mismo dios Júpiter teme, y todos los otros dioses se espantan, los ríos y lagos del infierno temen.
(IV, 5, 33, 154)

Apuleyo, en su versión del cuento, no recreó el momento en que Cupido, en lugar de realizar la encomienda de su madre, se enamora de la joven de hermosura cuasi celestial. Un paso que, sin embargo, sí imaginó Calderón de la Barca y desarrolló en su comedia mitológica *Ni Amor se libra de amor*, representada, con partes musicales y coros, en el Salón Dorado del palacio del Buen Retiro, con el título de *Siquis y Cupido*, el 19 de enero de 1662 y publicada en la *Tercera parte* de sus comedias, en Madrid, en 1664. Cuando el rey Atamas de Egnido, padre de Siquis, dispone los preparativos para cumplir el mandato de Júpiter de abandonar a su hija en el “gran monte Oeta” como sacrificio del dios y modo de templar el rigor de Venus, ella, rendida por los acontecimientos y los funestos pronósticos acerca de su matrimonio, se queda dormida entre las flores del jardín de su palacio. Mientras duerme, se acerca a ella Cupido, que se había escondido previamente en el huerto, con el designio de vengar a su madre por iniciativa propia clavándole “un arpón y otro arpón” con furia en su corazón, ya que “ofende a Amor quien ofende / a la madre de Amor” (Calderón, *Ni Amor se libra de amor*, I, p. 826). Al verla y contemplarla, sin embargo, se prenda de su extraordinaria belleza y, como Ruperta, se somete a un intenso debate intramuros de su ciudadela en que vacila lo que hacer:

Aunque duerme su vida,
su hermosura está despierta.
¡Qué hermosa es! Mas mi rabiosa
ira, ¿en qué suspensa está?
¿En qué ha de estarlo, si ha ya
reparado en que es hermosa?
Pero ¿qué importa? Furiosa
saña, la flecha prevén.
Mas no, la mano detén,
que es doble, es infame trato
tratar mal a nadie el rato
que está pareciendo bien.
Pero mal digo, mal digo;
que si su beldad causó
mi ira, confesarlo yo

es, dándola otro testigo,
añadir otro enemigo.
Muera, pues, aunque concluya
mi vida a un tiempo y la suya.
Mas ¿qué divino poder
me ha helado el brazo? Mujer,
¿qué dios vela en guarda tuya?
Pero contra mí no hubiera
dios que en tu favor velara;
mas nueva causa es, más rara,
la que mi ardor considera;
pues de la misma manera
que de la víbora el seno,
si está de veneno lleno,
le arroja por descansar,
y donde le vuelve a hallar,
muere a su mismo veneno;
así yo, habiendo tenido
por veneno de mi ardor
la hermosura, pues Amor
con ella ha muerto y herido,
hoy, que arrojarla he querido
de mí, por vencer mi dura
pena, a mí aún no me asegura,
pues muero de rabia lleno
al encontrar el veneno
que yo puse en su hermosura. (I, pp. 844-845)

Amor, muerto de amor, decide morir matando asestando un flechazo a Siquis. Pero, al intentar sacar la flecha que trae por puñal, se le cae, despertándola. Siquis, entonces, sintiéndose amenazada, habla con él –un diálogo en que resuena el de Rosaura y Croriano con los papeles invertidos–, toma la flecha, lo hiere y huye, si dejándolo a él aun más enamorado, compuesta ella “de piedad y ira” (I, p. 847); y la piedad, como se sabe, no es sino “hija de padres traidores” (Góngora, *Obras completas I*, núm. 132, v. 36).

Ni Amor se libra de amor constituye, evidentemente, una versión dramática, adaptada a la índole de la *Comedia nueva* cortesana de gran aparato escenográfico y a las pretensiones estético-ideológicas del autor, del cuento de Cupido y Psique, tomada quizá de la traducción de Cortegana castigada o directamente del original latino. En líneas generales, la trama reproduce las partes fundamentales del cuento, a excepción de lo concerniente al viaje iniciático de perfeccionamiento de Psique –la búsqueda incesante de Cupido y su sometimiento a la voluntad de Venus–, por lo que, a la contemplación diurna de Siquis dormida por Cupido, guarnecido con una flecha, ha de seguirle la nocturna de Cupido por Siquis, aparejada con un puñal y un candil. De modo y manera que Calderón,

como Góngora, reduplica el motivo ofreciendo las dos variantes con igual propósito y en tan perfecta como deliberada simetría compositiva. Aparte del relato incluido en el *Asno de oro*, del episodio de Ruperta y de la *Fabula de Polifemo*, son discernibles reminiscencias, en el encuentro a oscuras de Cupido y Siquis en la gruta-palacio de la isla despoblada, el enamoramiento a ciegas que le sigue, el encubrimiento y la interdicción, del *Libro del conde Partinuplés* y de *La viuda valenciana* de Lope de Vega, sobre todo a propósito del encantamiento de Júpiter –similar al de Melior–, del eros secreto y de la dialéctica de la vista y el amor (“que es gran pereza de amor / amar sin ver a quien ames” [III, p. 901]); si bien, en la obra de Calderón se excluye toda referencia de índole sexual, al tiempo que se opone el amor humano, representado por Anteo, primo de Siquis y su pretendiente y, por ende, rival de Cupido, al amor divino.

Después de haber sido abandonada por su padre en cumplimiento de la orden divina de Júpiter en una isla pedregosa, Siquis, en compañía de Flora y Friso, sus criados, es conducida a una gruta por unas misteriosas voces invisibles, cuyo interior resulta ser un prodigioso palacio iluminado por la luz de un hacha de cera. Al momento, llega Cupido y mata la luz. Siquis pide que la encienda, pero él se niega; tendrá todo lo que quiera, le asegura, con la condición de que nunca le vea; le advierte que “es forzoso / que mi ser disimule”, “y así, el día que veas / mi rostro a cualquier lumbre, / piensa que todo esto / en polvo se reduce” (II, pp. 873-874). En estas están cuando desde lejos les interrumpe la voz de Anteo, quien se ha arrojado del barco en que regresaba Atamas al descubrir que abandonaban a su suerte a Siquis en la isla. Ella lo llama, pero Cupido, celoso, le prohíbe pronunciar su nombre y confunde sus voces con la música invisible. Anteo, como queda dicho, representa el amor humano del que se ha de despojar Siquis para abrazar el amor divino secreto que le propone Cupido; es también el lazo que le ata al mundo y a la sociedad.

Entre la segunda y la tercera jornada pasa un tiempo en el cual Siquis ha aceptado a Cupido como esposo, así como el requisito de mantener una relación oculta privada del sentido la vista, al punto de que Friso –en alusión a títulos de otras comedias de Calderón–, “en metáfora de farsa”, apela a sus “nocturnos amos” como “la dama duende” y “el galán fantasma” (III, p. 878). A petición de Siquis, Cupido provoca la arribada a la isla de su padre y de sus hermanas Selenisa y Astrea con sus flamantes esposos Arisdes y Lidoro, quienes, al enterarse por Anteo, que reaparece como salvaje, que nunca ha visto a su marido, la convencen para que se cerciore de si es un monstruo, como había vaticinado Venus: que una noche procure espiarle con una luz mientras duerme y que con un puñal le dé muerte. Confabulada con Friso y Flora, Siquis aguarda a que Cupido se quede dormido en sus brazos en el jardín del palacio, para verle el rostro y asestarle el golpe mortal:

Más esta luz me acobarda
 que me anima este puñal.
 Cada paso que el deseo
 da, se retira otro paso
 el temor; tiemblo y me abraso...
 ¿Qué mucho si dudo y creo?
 Mas ¡cielos!, ¿qué es lo que veo?
 ¿Quién vio más bella pintura?
 ¿Quién más perfecta escultura?
 El que dijo que este es
 un monstruo, bien dijo; pues
 es un monstruo de hermosura.
 ¡Qué joven tan generoso,
 en quien, desde el pie al cabello,
 está brioso lo bello,
 está valiente lo hermoso! (III, pp. 907-908)

Dado que Calderón, a diferencia de Apuleyo, no mantiene la descripción de Cupido como un adolescente dotado de los reconocibles atributos de las alas y sus armas, el arco y el carcaj con los arpones de oro y plomo, Siquis, que en el proceso de anagnórisis lo identifica con el joven que intentó asesinarla mientras dormía en el jardín del palacio real de Egnido, se interroga por su identidad:

¿Otra vez, cielo piadoso,
 esta hermosura no vi,
 queriendo matarme? Sí.
 ¿Quién eres, joven, que estás
 seguro al matarme más
 que cuando matabas?, di.
 Cuando quisiste matarme,
 turbado te vi primero;
 y cuando matarte quiero,
 tú te vengas con turbarme.
 Dormida güiste a buscarme,
 Dormido hallarte pretendo;
 ¿qué extremos son que no entiendo,
 los que hay en los dos, pues cuando
 dormí, estabas tú soñando,
 y yo, cuando está durmiendo? (III, p. 908)

Intrigada, pues, por el misterio que los rodea, Siquis avisa a sus criados para que contemplen la sin par belleza de Cupido y, en un descuido, derrama un poco de cera que le cae a él en la mano, provocando que recobre prestamente el sentido. Entre ellos pasa a continuación un diálogo en que Cupido le reprocha que le haya visto pese a que se lo había prohibido y, antes de abandonarla, le revela su

condición: “soy el dios Amor, Cupido”, y el motivo del secretismo de su relación:

A Venus quise vengar,
mi madre, dándote muerte;
vi tu hermosura, y de suerte
la idolatré singular
que morí, yendo a matar;
con que a Júpiter pedí
que se doliese de mí,
y entre mí y mi madre, él
mandó, en su oráculo fiel,
que te trujesen aquí
para que pudiese yo
–¡tanto me debiste, tanto!–
tenerte en aqueste encanto,
donde Venus lo ignoró.
Ya con esta luz lo vio,
porque el prestado favor
término en su resplandor
quiso Júpiter que hallase;
con que no es posible pase
adelante nuestro amor. (III, 910-911)

Siquis, desesperada por la marcha de su esposo y amante, intenta suicidarse con la misma arma blanca en señal de prueba amorosa, que reduce el esquema de caída, sufrimiento y salvación del cuento de Apuleyo al de pérdida y rehabilitación de la felicidad. En efecto Cupido, condolido, regresa para, con la anuencia de Venus, desposarse con ella en el cielo, “con que, diosa de Amor, Siquis / vivirá adorada siempre” (III, 913)²⁰.

En definitiva, Calderón, en *Ni Amor se libra de amor*, consigna perfectamente la esencia del motivo de la contemplación, entre curiosa y extasiada, de una belleza durmiente que comporta el cambio de actitud al suscitar el deseo de amor, no solo porque configura las dos variedades, la masculina y la femenina; también porque, mientras que una acaece a plena luz del día, la otra lo hace por la noche a la luz de *la doble llama*. En lo tocante al amor, se aleja del componente erótico que celebra la unión sexual, para dotar a su historia de un elevado sentido simbólico y alegórico.

²⁰ Parece ser que Calderón, con anterioridad a la comedia, había trasladado a lo divino el cuento de Apuleyo en un auto sacramental titulado *Psiquis y Cupido*, escrito para la ciudad de Toledo en la década de los cuarenta de 1600; en fechas posteriores (1666) compondría otro para la ciudad de Madrid. Véase Enrique Rull (1999).

4. “YA BIEN PUEDES MIRARME/DESPUÉS QUE ME MIRASTE”

Platón, en el *Fedro*, señalaba que la visión es “el más claro de los sentidos”, “la más fina de las sensaciones” (250d), porque gracias a ella podemos percibir el pálido reflejo de la Belleza que es la belleza del mundo cifrada en un cuerpo hermoso y abrir así el camino que conduce a la contemplación con el ojo del alma, el *noûs*. Los casos del motivo aquí espigados en su doble vertiente así lo verifican, aunque variando y diversificando su esencia, cuando pasan de las tinieblas a la luz y contemplan, deslumbrados, lo alumbrado o cuando miran por primera vez. Recuértese a este propósito que Leocadia, la protagonista de *La fuerza de la sangre*, cuando pudo ver por primera vez (“a hurto le miraba”) a Rodolfo, siete años después de su violación a oscuras, en la cena que había preparado doña Estefanía, comenzó, no sin ironía, a quererlo “más que a luz de sus ojos” (*Novelas ejemplares*, p. 320). Ocurre, además, que vemos a menudo sin mirar o que no vemos hasta que no miramos. Lotario había visto no pocas veces a Camila, mas nunca había detenido su mirada en ella, hasta que un día se fijó:

Pero el provecho que las muchas virtudes de Camila hicieron, poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más en daño de los dos, porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar parte por parte todos los extremos de bondad y hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar a una estatua de mármol, no que un corazón de carne. Mirábala Lotario en el lugar y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada, y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respetos que a Anselmo tenía, y mil veces quiso ausentarse de la ciudad y irse donde jamás Anselmo le viese a él ni él viese a Camila; más ya le hacía impedimento y detenía el gusto que hallaba en mirarla. Hacíase fuerza y peleaba consigo mismo por desechar y no sentir el contento que le llevaba mirar a Camila... [mas] la hermosura y la bondad de Camila, juntamente con la ocasión...

dieron con su lealtad en tierra y “comenzó a requebrar a Camila, con... turbación y con... amorosas razones” (*Don Quijote*, I, XXXIII, 431-432). Pero esa, en parte, es ya otra historia.

IV.II. La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope de Vega

Un aspecto de capital trascendencia en los estudios del Siglo de Oro lo constituye el intento de precisar hasta donde se pueda los textos que leyeron los escritores del periodo y de los que dispusieron en su escritorio mientras laboraban en la redacción de sus obras.

Nadie ignora que la versión del *Abencerraje* que circuló copiosamente y que se tradujo a las más importantes lenguas vernáculas en la época fue la pastoril que se interpoló en *La Diana* (1559) de Montemayor al final del libro IV, a partir de la edición vallisoletana de Francisco Fernández de Córdoba, que, aunque tenía licencia del 10 de octubre de 1561, no se acabó de imprimir hasta el 7 de enero de 1562 (cf. Fosalba, 1994). Esta es, en efecto, la versión que el diablo pone en las mientes a don Quijote cuando, malparado tras la aventura de los mercaderes y a lomos del borrico de Pedro Alonso, se considera Abindarráez y a su convecino, don Rodrigo de Narváez, en la escaramuza en que el moro cae preso del alcaide de Antequera (*Don Quijote*, I, 5); la misma que utilizó de falsilla Lope de Vega en la composición de *El remedio en la desdicha* (1596), según declara a su hija Marcela en la dedicatoria que precede a la publicación del drama en la *Trecena parte de sus comedias* (Viuda de Alonso Martín, 1620, ff. 52r-v). Y, sin embargo, hoy día, amparados en su supuesta primacía estética antes que en los dictados de la historia de la literatura, la mayor parte de los editores se decanta por el *Abencerraje* que Antonio de Villegas insertó a modo de colofón en su *Inventario*, que, aparte de la edición príncipe de Medina del Campo de 1565, solo se reeditó en 1577, en la misma ciudad castellana, a costa de Jerónimo de Millis. Ya la edición de *La Diana* de Cuenca, estampada por Juan de Cánova, en 1561, incluía al final, como texto independiente, la versión Crónica demediada del *Abencerraje*; lo que tal vez impulsó a Fernández de Córdoba a incorporar, pero en el cuerpo del texto, el *Abencerraje* pastoril como reclamo editorial, sin que podamos discernir cómo llegó a sus manos la versión de Montemayor y si tuvo algo que ver en ello el poeta y músico lusitano o si se basaba en una edición previa que no ha perdurado. Lo significativo, en todo caso, es que a partir de entonces *La Diana* se editó siempre con el *Abencerraje*, tanto en los reinos peninsulares como en Europa, en español y en otras lenguas, de modo que la conjugación de los dos textos favoreció la recepción y difusión de uno y otro. Ello no obstante, las ediciones modernas de *La Diana* tienden por lo regular a dejar fuera la novela morisca, a no incluirla siquiera como apéndice.

En las versiones *Crónica* y del *Inventario* –pero no en la pastoril– el anónimo y Villegas, cuando Abindarráez cuenta a don Rodrigo el encuentro con Jarifa en la huerta de los jazmines, introducen una referencia mitológica de índole erótica que alude a la leyenda de Sálmacis y Hermafrodito, según el epilio ovidiano de las *Metamorfosis* (IV, 285-388). Dice el galán moro: “Miréla espantado de su hermosura, y viéndola paresciome a Salmacis que se bañava en la fuente, y dixe entre mí: «¡O, quién fuesse Troco para poder siempre estar junto con esta hermosa nimpha!»” (López Estrada, 1959: 16)¹. Durante mucho tiempo se pensó que la mención de “Troco” por “Hermafrodito” constituía una incomprensible errata, hasta que Marcel Bataillon (1964) logró dar con la solución: tal era el nombre que Jorge de Bustamante había asignado a Hermafrodito en su traducción castellana del *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y philosopho Ovidio*, que había realizado en la primera mitad del siglo XVI y que tendría una segunda edición en 1546, una tercera en 1550 y una cuarta en 1551, antes de que se fundara en ella el autor anónimo y, tras él, Villegas.

En 1513 Diego López de Cortegana daba a la publicidad de la imprenta su no menos valiente que excelente traducción de *El asno de oro* de Apuleyo, que veía la luz en el taller sevillano de Jacobo Cromberger. De ahí a su examen y secuestro en 1559 por la Inquisición de Sevilla, la versión del arcediano hispalense fue un éxito sin paliativos: no solo cosechó siete ediciones (en 1525 y 1534 en Sevilla, en 1536 y 1539 en Zamora, en 1543 en Medina del Campo, en 1546 en Sevilla, y en 1551 en Amberes), sino que convulsionó, en coalescencia con los relatos y diálogos de Luciano, el panorama de las letras hispanas en los años centrales del Quinientos, dejando su impronta en el *Baldo* (1542), *El Cróton* (1553-55), el *Lazarillo de Tormes* (c. 1552), la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), *El viaje de Turquía* (1557) y *Los coloquios de Palatino y Pinciano* (1550-61). En 1584 la traducción de Cortegana fue incluida en el Índice Expurgatorio de Gaspar Quiroga y, en consecuencia, ese mismo año volvió a pasar por los tórculos, en Alcalá de Henares, censurado, castrado de sus pasajes más atrevidos, y aun volvería a hacerlo dos veces más en 1601, en Madrid y en Valladolid. ¿Fue, pues, este *Asno de oro* castigado el que tenían en su mesa de trabajo Juan de la Cueva, Mateo Alemán, López de Úbeda y Cervantes mientras confeccionaban *Apuleyo convertido en asno* (1587), *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604), *La pícara Justina* (1605) y *El coloquio de los perros* (1613) al socaire de la revalorización finisecular de la filosofía cínica y del *somnium*? ¿Tuvo acaso alguno de ellos acceso a uno sin corregir? Después de 1601, aunque *El asno de Oro* fue protagonista en fiestas, como las celebradas por el nacimiento del futuro Felipe IV en Valladolid en 1605 (cf. Pinheiro da Veiga, 1916: 45b) y ya se había popularizado en el refranero, parece ser que la traducción de Cortegana decayó; Baltasar Gracián, que había leído el texto en latín y lo

¹ En la versión del *Inventario* reza así: “Mirela vencido de su hermosura, y paresciome a Sálmacis, y dije entre mí: «¡Oh, quién fuera Troco para parescer ante esta hermosa diosa!»” (Torres Corominas, 2008: 648).

elogiaba con encendido entusiasmo en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), no muestra, por lo menos, estar al tanto de ella. Actualmente, pese a la de García Gual y su importante prólogo, no disponemos de una edición crítica de *El asno de oro* traducido por Cortegana, en la que se señalaran los expurgos llevados a cabo. Caso aparte lo representa la resonancia que alcanzó el cuento de hadas de Cupido y Psique, reelaborado, en diferentes géneros de prosa y verso, por Gutierre de Cetina, Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Cervantes, Lope y Calderón², puesto que su divulgación no dependió exclusivamente de su inserción en *El asno de oro*; también por la versión resumida que Boccaccio incluyó en la *Genealogia Deum Gentilium* (V, 22), que fue traducida en el siglo XV al castellano por Martín de Ávila a petición del Marqués de Santillana.

El *Lazarillo de Tormes* y su continuación antuerpiense fueron mencionados en el Índice de Valdés, que se ensañó con la literatura cómica. F. Rico (2011: 101-102), conforme a la sorprendente desaparición del *Lazarillo* de las librerías tras alcanzar cuatro ediciones en un solo año, ha barajado la posibilidad de que fuera objeto de “un temprano entredicho de la censura” realizado “por el procedimiento ordinario de una «carta acordada» por una autoridad inquisitorial”; una medida cautelar y censoria que quizá afectó también a la traducciones de *El asno de Oro* y del *Decamerón*, de no menor éxito, que dejaron de imprimirse inexplicablemente a comienzos de 1550. En cualquier caso, la novela-epístola parece no haberse dejado de leer bajo cuerda, al punto de que el avisado humanista Juan López de Velasco, luego de convencer a los mandos del Santo Oficio, publica, en 1573, una edición corregida, que sería sancionada por el Índice de Quiroga. Ello comporta una segunda etapa editorial del *Lazarillo*: entre 1573 y 1599, año en que el impresor madrileño Luis Sánchez, saca, a costa de Juan Berrillo, un nuevo texto enmendado, conoce dos ediciones más: una en Tarragona en 1586 y otra en Valencia en 1589, exentas además de la *Propalladia* de Torres Naharro. Algunos estudiosos³ han señalado que fue no el *Lazarillo* original sino el castigado el que contribuyó de manera decisiva al desarrollo de la novela picaresca y el que leyeron Cervantes y Lope. Sin embargo, fuera de los reinos peninsulares, pero dentro de los territorios europeos de la Monarquía Hispánica, el que circuló y se imprimió no fue sino el *Lazarillo* original, casi siempre con la *Segunda parte* anónima desde su *editio princeps* en Amberes, en 1555, por Martín Nucio: así, en 1555, en casa de Guillermo Simón, en Amberes; en 1587, en Milán, por Iacobo Maria Meda a instancia de Antonio de Antoni; en 1595, en Leiden, en la oficina plantiniana, etc. De modo que, si críticos como G. Sobejano (1967), A. Rey (1987: 107) y M. Cavillac (2010: 61-71), que han detectado influencias de la *Segunda parte del Lazarillo* en el *Guzmán de Alfarache*, tienen razón, Mateo Alemán pudo leer perfectamente el texto original. Como así lo hizo don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en cuya rica biblioteca figura, al lado del de

² Véase el apartado anterior de esta misma parte.

³ Cf. Coll-Tellechea (2011).

Velasco, un *Lazarillo* sin castigar, editado en la oficina plantiniana en 1602 y atribuido a don Diego Hurtado de Mendoza (cf. Manso Porto, 1996: 415-636); o el mismísimo Felipe IV, que poesía, en su biblioteca de la Torre Alta del Alcázar, un ejemplar de la edición de Medina del Campo (cf. Bouza, 2005: 467). Sorprendentemente, hoy carecemos de una edición crítica de los *Lazarillos* castigados de López de Velasco y de Luis Sánchez y Berrillo.

La recepción y difusión del *Decamerón* en la Península Ibérica así como su influencia en las letras españolas, singularmente en la dramaturgia de Lope de Vega, es igual de apasionante y aun si cabe más accidentada y compleja que la de los casos reseñados⁴. Desde que Boccaccio lo concluyera a la altura de 1351-1353 hasta su inclusión en el Índice romano de libros prohibidos de Paulo IV en 1559, la propagación del *Decamerón* se desarrolla a grandes rasgos en dos fases: una manuscrita y otra impresa, en la que la segunda no traslapa del todo a la primera. V. Branca (1991) ha descrito ciento tres manuscritos, de los cuales los más importantes son el Parisino italiano 482 (signado P) de la BN de Francia, copiado en los primeros años de la década de 1360 por Giovanni d'Agnolo Capponi probablemente en el estudio del autor, y el código Hamilton 90 (signado B) de la Biblioteca Estatal de Berlín, reconocido como la vulgata del texto por ser un autógrafo transcrito por el *vecchio* Boccaccio seguramente entre 1370-1372. Es P, cuyo valor respecto de B ha ganado enteros últimamente, el responsable de la extraordinaria divulgación del texto por toda Europa, comprendida la Península Ibérica. Puesto que de uno o de dos ejemplares de su familia se acometieron, en una data cercana, las desiguales traducciones catalana y castellana. La catalana, que fue transcrita por dos escribanos y llevada a término el 5 de abril de 1429, no solo permaneció inédita, sino que ha pervivido en un código único: el ms. 1716 de la Biblioteca de Cataluña; la castellana, que hubo de realizarse poco después, se ha transmitido parcialmente en forma manuscrita en el código Esc. J-II-21 e íntegramente en forma impresa en el incunable publicado en Sevilla en 1496, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Las dos versiones presentan la peculiaridad de que reemplazan la novela de Griselda, la centésima del *Decamerón*, por la readaptación humanista de Petrarca, lo que condiciona su recepción y reelaboración en los reinos hispánicos; la castellana además elimina prácticamente la *cornice*, que reduce a la mínima expresión desarticulando su función de cohesión estructural, y la distribución en jornadas, desordena las novelas e introduce una –la número setentaitrés– ajena al original. Con todo, cosechó cierta celebridad durante la primera mitad del siglo XVI antes de su inserción en el Índice de Valdés, por cuanto se reimprimió en cuatro ocasiones: en Toledo, en 1524; en Valladolid, en 1539; en Medina del Campo, en 1543, y en Valladolid, en 1550. El mismo Branca (1985: LXIII-LXIV) registra sesentaicinco ediciones impresas del *Decamerón* a partir de su paso por el taller

⁴ En los párrafos siguientes, resumimos en unos puntos y ampliamos en otros las cuestiones tratadas en Muñoz Sánchez (2011: 93-100).

hacia 1470, alcanzando su acmé, como la traducción castellana, entre 1525-1559. Su andadura por la Península Ibérica, conforme al fluido intercambio cultural entre Italia y España, hubo de ser harto significativa; así parece asegurarlo el hecho de que se conserven en la actualidad nueve ejemplares de ocho ediciones diferentes de tal horquilla temporal.

La prohibición del *Decamerón* por parte de la curia pontificia y de la inquisición española en 1559 se produjo, pues, en el ápice de su popularidad y no pretendía sino impedir su circulación en Italia, España y toda la cristiandad católica. Solo a partir de 1571, luego de las presiones políticas y sociales del Gran Ducado de Florencia tras la ratificación de la interdicción en el Índice tridentino de 1564, Pío V alzaba el castigo y permitía su reedición, pero rectificada de aquellos pasajes que la censura consideraba problemáticos moral y socialmente. El expurgo fue emprendido por un equipo de académicos florentinos dirigidos por Vincenzo Borghini, usando como soporte una edición giuntina de 1527, un ejemplar de la *princeps*, apelada *Deo Gratias*, y varios manuscritos, entre ellos el códice Mannelli, denominado *Ottimo*, de 1384; y se limitó básicamente a sustituir la profesión de los protagonistas religiosos de los cuentos y a eliminar referencias irreverentes, injuriosas, blasfemas, heréticas, que pudieran conducir a los lectores, habida cuenta de la peligrosa capacidad escultora de conciencias de la lectura, a errores teológicos, difíciles de conjugar con el espíritu de rectitud de los nuevos tiempos, lo que comportó la supresión de una novela y la modificación mayor o menor de muchas otras. La edición, conocida como la de los *Deputati*, se publicó el 17 de agosto de 1573, por los Giunti en Florencia, y circuló legalmente por la Península a partir del Índice de Quiroga (1583-1484).

El motivo de que solo se estampara una vez pese a llevar el *Decamerón* catorce años vedado se debió a la sutilidad del pulimento corrector, que no convenció a las altas instancias eclesiásticas. Lo que fue aprovechado por Lionardo Salviati, que el 9 de agosto de 1580 recibía en Roma la autorización del granduca Francesco I para llevar a cabo una nueva edición castigada de la *raccolta*. Aunque el motivo inicial de Salviati era similar al de los *Deputati*: salvar al *Decamerón* como monumento de la lengua toscana, el alcance de sus enmiendas, apostilladas sobre una copia manuscrita del *Decamerón* de 1573 conservado en Accademia della Crusca y sobre la tercera edición del *Decamerón* de Girolamo Ruscelli (Venecia, 1557), fue incomparablemente mayor: cincuenta y dos de las cien novelas fueron profundamente retocadas, rectificadas en lo moral según las pautas dimanadas de Trento, que ahora afectaban también a las relajadas costumbres de licencia sexual como preceptuaba la regla VII del Índice del Concilio de 1564 que los *Deputati* habían desatendido, señalándose las elisiones con un asterisco y las adiciones mediante letra cursiva. Además, agregó un número considerable de glosas exegéticas en los márgenes con el propósito de dirigir al lector en la interpretación adecuada del texto. Desde su doble publicación en 1582, una en Venecia en agosto y otra en Florencia en octubre, siempre con los tipos de los

Giunti, que anhelaban resarcirse del fiasco de la de los Deputati, su *rassettatura* fue un éxito: logró diez ediciones en cincuenta años.

Entre medias de una y otra edición castigada, en 1579, el poeta, filósofo y orador veneciano Luigi Groto, acometía otra, curiosamente sobre un *Decamerón* editado por Ruscelli, que se publicó, póstuma, en 1588. Su intromisión en el texto resultó menor que la de Salviati pero mayor que la de los Deputati: un total de veinticuatro novelas experimentaron importantes modificaciones; en su puesta en página el texto, aparte de numerado cada diez líneas, está glosado marginalmente. Tuvo una segunda edición en 1590, también en Venecia.

Parece ser que la inquisición, pese a sus denodados esfuerzos, fracasó en su propósito de silenciar el *Decamerón*, si bien provocó la paulatina autocensura de los escritores en lo cómico, lo sicalíptico, lo equívoco y lo anticlerical. Sus cien novelas perfecta y magistralmente encuadradas en una estructura marco que les confiere unidad y su sentido último no solo siguieron leyéndose en los reinos peninsulares, sino que fue precisamente entonces cuando su lección estética comenzó a ser nítidamente patente y presente en las letras hispanas. A ello coadyuvó, en algunos casos concretos, la difusión exenta de determinadas *novelle* o solapadas en compendios como las *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare* (1563) de Francesco Sansovino así como la tradición indirecta. Uno de los primeros en manifestar abiertamente una deuda con el libro y el autor italiano es, como señaló Jesús Gómez (1992 y 1998), Juan de Arce de Otálora, en *Los coloquios de Palatino y Pinciano*. En el texto, un diálogo de contenido misceláneo dividido en diecisiete jornadas, se interpolan cuatro novelas cortas, tres al principio (I, 2; I, 5 y I, 9) y otra al final, al término de la jornada XVII (5-6). En esta última, la de los dos estudiantes y las dos moriscas, basada en un intercambio de amantes sobrevenido en la oscuridad de la noche y que responde al motivo del burlador burlado, Pinciano, el narrador, declara que el cuento, aunque semeja a uno de Boccaccio, es un acontecimiento tan real como verdadero: “Os quiero preguntar ciertas dudas de un caso que..., aunque parezca de Juan Bocacio, pasó así” (XVII, 5, 1394); mas Palatino, el narratario, no se deja engañar y establece hasta en dos ocasiones una relación de paridad entre la novela de su amigo y las del *Decamerón*; la primera en una interrupción a la mitad: “Aína me parecerá que se va haciendo una buena novela, al tenor de las de Juan Bocacio” (XVII, 5, 1398); la segunda, a modo de sentencia, al final: “Pase por novela de Juan Bocacio” (XVII, 6, 1411). Se encuentran, por otro lado, varias referencias a Boccaccio diseminadas a lo largo del coloquio, como las que aluden a la novela de Cimone (*Dec.*, V, 1): “Allá cuenta Juan Bocacio, entre sus novelas, de un Amón que, siendo naturalmente insensato y bobo, de una sola vez que vio a una dama hermosa, llamada Figenia, durmiendo en el campo, se enamoró de ella. Y lo amores hicieron en él tan notable operación que de tonto y bestial vino a ser hombre discreto y muy avisado” (VI, 7, 444), y a la de Griselda (*Dec.*, X, 10): “La otra es la humilde y cuerda Grisélides, cuya historia cuenta Juan Bocacio” (XIV,

2, 1106). Hay que tener además en consideración que la peripecia de los cuatro relatos interpolados no solo tiene por fundamento una befa, sino que la libertad y distensión moral que rezuman corren parejas con las del *Decamerón*, aunque también con las de su entorno literario, que empezaba a estar en el punto de mira de los órganos de control de la Monarquía Hispánica a través del Consejo de Castilla y del Santo Oficio. La obra, de colosal dimensión, quedó sin publicar, como *El Crotalón*, *El Scholástico* o *El viaje de Turquía*, con los que guarda, efectivamente, cierta afinidad ideológica y literaria, sobre todo con el segundo en tanto libros de viajes universitarios con un marco interlocutivo que faculta, a la manera de alivio de caminantes, su variedad enciclopédica, y sumida en el olvido hasta la edición efectuada por J. L. Ocasar Ariza en 1995; su datación, que oscila entre 1550-1561, año en que fallece Otálora, podría preceder por poco a la prohibición oficial del *Decamerón*⁵.

No sucede así, empero, con la colección de *Novelas*, igualmente inédita, de Pedro de Salazar, cuya redacción, según V. Núñez Rivera (2014: 25-32), su reciente editor y prologuista, se ciñe entre 1558-1565, tal vez 1563-1565. El proyecto del historiador consistía en dar a la estampa una colectánea de treinta cuentos enmarcados divididos en tres partes de diez, de las que llevó a conclusión la primera, dejando escritos, al menos, cuatro relatos más. En la dedicatoria a Felipe II de esta primera parte, Pedro de Salazar muestra tener una diáfana consciencia de la radical originalidad de su proyecto, que le erige en el primer *novelliere* en lengua castellana (“ningún español, que yo sepa, hasta ahora [ha] escrito en este género de escritura” [p. 124]); pero asimismo tanto en lo concerniente a la vaguedad y vacilación terminológica de una especie a la que unos apelan *cuentos* o *consejas* y otros, los italianos, *novelas*, como a su historia internacional, que no para sino en “el Boccaccio” (p. 125), su principal referente intertextual. A él, cierto, dice emular, amén de en la disposición macroestructural, en la variedad genológica de las *novelle*, puesto que unas son “amorosas y otras... de donaire y sal” (*ibid.*). Pero del que decididamente se aparta en lo moral: “este, en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar” (*ibid.*); así, su repertorio es un dechado de “honestidad y buen ejemplo” (*ibid.*) en el que la divina providencia maneja todos los hilos, premia a los buenos y castiga a los malos. Ello se verifica en la novela V (“De cómo un caballero casó con una señora, la cual, después de él muerto, fue requerida de amores por dos personas de mucha autoridad y lo que con ellos sucedió” [pp. 260-285]), la única que podría remitir directamente a una del *Decamerón*, la del

⁵ Un poco antes Cristóbal de Villalón (o quien se esconde tras Christophoro Gnophoso), en el prólogo “Al lector curioso”, al tratar del placer que experimentan los hombres al leer, mejor que graves, “cosas del donaire”, había citado a Boccaccio como un paladín del estilo cómico: “Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados en este mesmo fin. Como Ysopo y Catón, Aulio Gelio, Juan Bocacio, Juan Pogio florentín...” (*El Crótalon*, pp. 84-85). Hay igualmente huellas del *Decamerón* en el *Scholástico*.

párroco de Fiésolo y la dama viuda (VIII, 4), por el hecho de que los dos pretendientes de Faustina son igualmente religiosos, un obispo y un fraile, por cuanto, al contrario de lo que sucede en el cuento de Boccaccio, es la viuda la que sale escarmentada cuando intenta burlarse de sus acosadores, punida por haber mantenido una relación irregular, la única de todas las *Novelas*. Por consiguiente, Pedro de Salazar sigue formalmente al *Decamerón*, pero lo condena temáticamente en la misma línea en que lo habían hecho un Luis Vives en el *De institutione feminae christianae* (1524) o un Jerónimo de Zurita en sus informes inquisitoriales; lo reescribe, sí, mas dogmáticamente, tal cual estaba haciendo en paralelo Giraldis Cinzio en sus *Ecatommiti* (1565).

El librero valenciano Joan Timoneda, que en 1567 publicaba su colección de cuentos sin sutura *El Patrañuelo*, conformaba, sobre las novelas II, 9 y X, 8 del *Decamerón*, las patrañas quince y veintidós, al tiempo que incluía una versión de la historia de Griselda, la patraña segunda, pero no derivada del original boccacesco sino de la traducción catalana de Bernart de Metge de la refundición latina de Petrarca. Quizás haya asimismo reminiscencias del *capolavoro* del certaldés en sus anteriores *Sobremesa y alivio de caminantes* (Zaragoza, 1563) y *Buen aviso y portacuentos* (Valencia, 1564). Juan de Mal Lara, que tenía en la uña el prohibido *Asno de oro* traducido por Cortegana, parece estar igualmente familiarizado con el *Decamerón*, al que alude sin nombrarlo en *La Philosophía vulgar*, publicada en Sevilla en 1568, al glosar los refranes “Sobre cuernos, penitencia”, al que “Otros dicen: Sobre cuernos, siete sueldos” (Centuria V, 92, p. 868), del que reconoce que es asunto propio de novelas, y “Bezaste tus hijas galanas, cubriéronse de yerbas tus sembradas” (Centuria VI, 67, pp. 971-974), donde menciona a la casta Griseldis. Lo mismo que sucede con Melchor de Santa Cruz, quien, entre los chistes de su *Floresta española*, impresa en Toledo en 1574, entreteje algunas referencias a la *raccolta* de Boccaccio, como los cuentecillos 62 y 71 del capítulo 2º de la parte II, que remiten, respectivamente, a las novelas VI, 4 y X, 1 del *Decamerón* (pp. 58-59 y 61); si bien no en la misma proporción en que se dan cita textos tan prohibidísimos como los *Apotegmas*, los *Coloquios* o la *Lengua* de Erasmo.

Miguel de Cervantes recrea el tema de “los dos amigos”, que, aunque se remonta a la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, tiene en la novela de Tito y Gisippo (X, 8) uno de sus hitos señeros, por lo menos en la historia de Timbrio y Silerio, en *La Galatea*, publicada en Alcalá en 1585 pero concluida a finales de 1583. De modo que Cervantes leyó el texto de Boccaccio antes de la promulgación del Índice de Quiroga, que permitía, como indicamos, la publicación del *Decamerón* expurgado. Es hartó probable que lo hiciera en Italia, tal vez durante su estancia en Roma, en 1570, como camarero del cardenal Acquaviva; y en tal caso leyó un *Decamerón* prohibido. O, si no, en Nápoles o Sicilia, enrolado ya en los tercios españoles; y si lo hizo antes de 1573, igualmente en un texto sin censurar, pero si fue entre 1573 y 1575, año de su captura, pudo hacerlo en la edición

de los Deputati. Tomé Pinheiro da Veiga, en su importante retrato de la vida cortesana del Valladolid de 1605, cuenta así su partida de la capital de Felipe III:

Fuimos a dormir a Puente de Duero y a las nueve a comer a Medina del Campo y a la noche a Salamanca, como por la posta, donde nos quedó el licenciado que venía con nosotros, y con él perdimos las reliquias de los bienes de la corte y la más apacible conversación que se puede imaginar; porque en él tuvimos *Alivio de caminantes*, *Floresta española*, *Viaje entretenido*, *Conde Lucanor*, Lope de Rueda, no haciéndonos falta con él *Jardín de flores*, *Entretenimientos de damas y galanes*, *Novelas* de Juan Boccaccio y hasta los cuentos de Trancoso. (pp. 182b-183a)

Lo más llamativo de la enumeración de textos que realiza el jurista y político portugués es la mención del libro de Boccaccio no por el título italiano sino por el de su traducción al castellano (al igual que sucede con la colección de Straparola), más de medio siglo después de su proscripción por el Índice de Valdés, donde justamente comparece así: “*Nouelas de Ioan Bacacio*” (Valladolid, 1559, p. 58). Igual de sorprendente es que en el inventario de la biblioteca del protonotario de Aragón, Agustín de Villanueva, llevado a cabo el 13 de enero de 1621 por el bibliotecario Antonio Rodríguez, figurase un ejemplar en castellano de “*Las Novelas de Boccaccio*” (cf. Marqués del Saltillo, 1948: 257-260 [258]).

Lope de Vega comenzó a moldear dramáticamente novelas del *Decamerón* hacia 1593-1594 y dejó de hacerlo entre 1613-1615. Los límites cronológicos de su fecundo diálogo intertextual con Boccaccio vienen dados, por un lado, por la eclosión peninsular de los *novellieri* en los años ochenta del Quinientos, curiosamente cuando se censuraron rigurosamente en Italia, y, por el otro, por la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613, que constituye la fase de prescripción e institucionalización del género de la novela corta española. Boccaccio no fue el primer *novellieri* que atrajo su atención ni tampoco el último en hacerlo, honores que le cupieron a Bandello; pero sí, por lo que sabemos hasta ahora, el que más argumentos le proporcionó: veintiún poemas dramáticos de Lope derivan total o parcialmente, directa o indirectamente del *Decamerón*, de los que la mayoría se concentra en la primera década del siglo XVI, que corresponde al periodo de madurez del escritor madrileño. Algunas de ellas se cuentan entre las más representativas de su vastísima producción, señaladamente de su género dilecto: la comedia urbana de enredo y ambientación contemporánea, como *La discreta enamorada*, *El anzuelo de Fenisa*, *El maestro de danzar*, *La dama boba*, *El perro del hortelano* y *El ruiseñor de Sevilla* (cf. Muñoz Sánchez, 2013b)⁶.

⁶ Si bien, se podría ampliar la nómina a veintidós comedias y la fecha hasta 1620-24 si, como me sugiere G. Carrascón, se hallan reminiscencias en *La mayor victoria* de la novela X, 6 del *Decamerón*.

Durante los veinte años de presencia de Boccaccio en su dramaturgia los únicos *Decamerones* legalmente disponibles en las librerías españolas eran los severamente castigados de Groto y Salviati. Lo que podría suponer, como ha observado con perspicacia Victor Dixon (2013a), que las modificaciones operadas en puntos de conflictividad moral entre las *novelle* y las comedias podrían no depender tanto de Lope cuanto del escarpelo del censor. Pero ¿podemos estar seguros de que Lope no tuvo en su escritorio un ejemplar impreso sin enmendar o no consultó uno manuscrito o impreso en cualquiera de las bibliotecas de los Grandes de España para los que trabajó o bajo cuya protección vivió temporadas? ¿Pudo acaso leer el *Decamerón* de los Deputati o incluso la traducción castellana anónima? Es más: ¿hemos de suponer que en dos decenios de aprovechamiento Lope consultó siempre el mismo y único *Decamerón*? La forma de laborar con Bandello y Giraldi Cinthio nos invita a pensar justo lo contrario, por cuanto se basó tanto en las versiones italianas originales de las *Novelle* y *Gli Ecatommithi* como en las traducciones castellanas en sus piezas derivadas de ellas, unas veces unas y otras veces otras, más también las conjugó, como en el caso de *El castigo sin venganza* (Muñoz Sánchez, 2013a: 123-126), cuando lo estimó pertinente. Dijimos al principio que Lope siguió el *Abencerraje* pastoril en la conformación de *El remedio en la desdicha*; sin embargo, para la intriga secundaria, protagonizada por Narváez y el matrimonio de Alara y Arráez, recurrió a la versión del *Inventario* de Villegas, la única que recoge la anécdota que un anciano narra a Abindarráez y Jarifa a propósito del Alcaide de Antequera, una dama y su marido en que contienden la virtud, el honor y el amor. ¿Por qué, pues, no iba a hacer lo propio con Boccaccio?

Detengámonos un instante en el paso de la novela de Ricciardo Manardi (*Dec.*, V, 4) a *El ruiseñor de Sevilla* a fin de constatar lo extremadamente oblicuo de su proceder. Lope, además de seguir en líneas generales el argumento pero amoldado a la idiosincrasia de la *Comedia nueva* y adecuado a la perspectiva ideológico-moral de su tiempo, adopta específicamente la metáfora, eróticamente connotada por la tradición, del ruiseñor. En la novela de Boccaccio, como es sabido, el empleo del término “usignuolo” o “rusignuolo” y su canto, que comparcen en doce ocasiones (parágrafos 21, 23, 25, 26, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 44 y 49)⁷, progresan desde su significación literal (21, 23, 25, 26 y 31) hasta su sentido figurado, que alude ora al pene de Ricciardo (33, 36 y 44), ora al coito (30, 38 y 49), ora a Ricciardo (37 y 39). En la comedia de Lope, en cambio, se establece una cristalina identificación entre el ruiseñor y don Félix, el galán, desde el principio. La simplificación, habida cuenta de que tanto la traducción castellana, en la que la novela es la número sesentaitrés, como en las *rassettature* de los Deputati y Groto no experimentó modificaciones, pudo estar originada por la lectura del

⁷ Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, V, 4, pp. 631-639.

texto de Salviati, quien, al suprimir todas las referencias sexuales explícitas, eliminó en dos ocasiones la palabra “usignuolo” (parágrafos 30 y 44), reduciendo así el juego denotativo y connotativo al referente real y a Ricciardo⁸. Solo que Lope, al amplificar la noche que pasan juntos Ricciardo y Caterina en la novela a dos en su comedia, simbolizando el canto del ruiseñor en la primera el galanteo amoroso de don Félix y Lucinda, que se desposan en secreto a la manera pretridentina, y la cópula en la segunda, que sella la relación y sanciona el casamiento, no erradica el significado sexual de la expresión. Como tampoco la referencia al órgano sexual masculino, que no declara explícitamente, sino que lo pone elíptica y anfibológicamente en boca de don Justino, padre Lucinda, en una letrilla asaz lírica: “Quiso enviarme el cielo / por la pared del jardín, / al blanco azahar, al jazmín, / y al cristal que baña el suelo, / un amante ruiseñor, / que con su pico dorado / las tristezas le ha quitado, / cantando quejas de amor” (*El ruiseñor de Sevilla*, pp. 126a-b). Sospechamos igualmente que el dramaturgo madrileño emuló directamente en su comedia la escena medular de la novela. Aquella en que los amantes, tras conseguir Caterina que sus padres le habiliten un lecho en el corredor del jardín y de concertarse con Ricciardo, pasan la noche juntos “molte volte faccendo cantar l’usignuolo”, hasta adormecerse “avendo la Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate di nominare”. Una postura en la que son sorprendidos a la mañana siguiente, primero, por *messer* Lizio, que al cabo capta el significado real del ave, y por *madonna* Giacomina después y obligados por las buenas, en señal de reparación, a contraer matrimonio. Lope, evidentemente, no podía trasladar a las tablas una escena semejante, ni siquiera referirla verbalmente de manera análoga, puesto que la censura no se lo habría permitido, por lo que hubo de recurrir al expediente del mensajero de la tragedia clásica y a la imaginación del espectador. Reunidos todos los personajes de la comedia para el desenlace en la casa de don Justino, salvo las parejas de amantes, que descansan, tras haberse solazado, en la habitación del jardín, manda a un criado a que vaya a despertar a Lucinda; el cual retorna para decirle: “entré en la cuadra, señor, / donde Lucinda dormía, / y vi que cogido había / su querido ruiseñor”, “¿cogido?”, dice Juan, el malogrado pretendiente rival de don Félix, “y está en sus brazos durmiendo” (p. 132a), contesta el criado. Que esté “en sus brazos durmiendo”, es decir: no abrazados sino él en los brazos de ella, Lope no lo pudo hallar en la versión castigada de Salviati, por cuanto había justamente eliminado el fragmento en que Caterina abraza con una mano el cuello de su amante mientras con la otra coge su pene; solo pudo encontrarlo en la traducción castellana y en las otras *rassettature* o leerlo en el *Decamerón* de Boccaccio.

⁸ Cf. *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino, di nuouo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi & alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati*, pp. 282-285.

Para estudiar con solvencia la relación intertextual de los dos escritores, así como la recepción e influencia de Boccaccio en la literatura española del Siglo de Oro, sería sumamente importante poder contar con una edición crítica del *Decamerón* en la que se registrasen todas las modificaciones, supresiones y anotaciones realizadas por los censores; e igualmente, con una de la traducción castellana que anotase los desvíos del original. Pero sin olvidar en ningún momento la autonomía del proceso creador de Lope, su capacidad de transformar una ficción previa en una nueva creación literaria.

IV.III. Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El Perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*

En 1967 Julia Kristeva, en un famoso artículo-reseña publicado en el número 239 de la revista *Critique* sobre dos de las obras mayores de Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1963) y *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), introducía el término de *intertextualidad* como base para una teoría del texto:

Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et la langue poétique se lit, au moins, comme *double*¹.

Aplicaba, pues, las nociones de intersubjetividad y de heteroglosia o polifonía del poetólogo y pensador ruso, atinentes al carácter eminentemente dialógico del hombre y la novela, al texto, que se entiende, en consecuencia, como una entidad dinámica, heterogénea, abierta e interpersonal, lejos ya de su habitual concepción estática, autónoma, cerrada e individual. De modo y manera que el texto, cimentado en la intertextualidad, se convierte en un diálogo, una urdimbre, una ilación de escrituras, en la que se ven envueltos tanto el autor y el receptor como el contexto histórico-social y cultural. Pues efectivamente, “la langue poétique se lit, au moins, comme *double*”, se realiza sobre un eje horizontal o sintagmático y sobre otro vertical o paradigmático; en el primero la palabra pertenece a un tiempo al autor y al receptor, en el segundo, al texto y al pre-texto².

Inherente a la definición de intertextualidad de Julia Kristeva resulta el hecho de que un autor, incluso si queda reducido a mero significante producto de la red discursiva, no solo dialogue con la tradición sino también consigo mismo, que sus textos no solo se entrecrucen con otros textos sino que hablen también entre sí. Hay por consiguiente una *intertextualidad externa* y una *intertextualidad interna*, o mejor: *intertextualidad* e *intratextualidad*. Esta última, por supuesto,

¹ Kristeva lo incluyó en su libro *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, publicado en 1969, por el cual citamos (Kristeva, 1969: 145-146).

² Sobre algunos de los hitos fundamentales de la literatura generada por el término acuñado por Julia Kristeva, referidos a su formulación, su discusión y su descripción fenomenológica, pueden consultarse las antologías editadas por Desiderio Navarro (1997a y 2004). Excelentes panoramas críticos de conjunto son los de Guillén (1985: 287-302), Navarro (1997b), Limat-Letelier (1998), Martínez Fernández (2001: 56-65), Pfister (2004a).

presenta las mismas características que aquella y manifiesta la virtud de brindar cohesión y coherencia al conjunto de la obra de un autor, entendida como una unidad orgánica, continua y heterogénea, cuya significación y sentido se halla singularmente en el conjunto sin que por ello cada texto individual pierda ni su individualidad ni su particularidad. En este contexto, la reescritura es “un profundo ejercicio *intratextual*. Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación” (Martínez Fernández, 2001: 161).

En lo que sigue vamos a procurar demostrar la operatividad del concepto de *intratextualidad* o *reescritura* en la aplicación analítica a la producción literaria de Lope de Vega, a través del estudio comparado de *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*. Es importante señalar que la concepción de intratextualidad que usaremos como instrumento crítico se corresponde con el de la *intertextualidad restringida* de Genette³. E igualmente, con el encauzamiento o la apertura del análisis intertextual a la teoría de la recepción llevada a cabo por Riffaterre, así como su distinción entre *intertexto* e *intertextualidad* (1980, 1997a y 1997b), en la medida en que aboga por la participación activa del lector, de su cultura y de su sensibilidad literaria, para desenmarañar las relaciones intertextuales tanto explícitas como implícitas, manifiestas como secretas, incluidas como aludidas, de cada texto, es él quien ha de adivinar la presencia en lo nuevo de lo ya conocido, el que ha de hallar el origen de lo que se proclama original, el que establece las conexiones entre texto e intertexto.

1. LA INTRATEXTUALIDAD EN LOPE DE VEGA

La intertextualidad está profundamente ligada a la actitud mental y vital del escritor en tanto lector, al fecundo diálogo que mantiene con su contexto cultural inmediato y con la tradición heredada, a los que da cabida, homenajea, critica dialécticamente, transforma, remoja y con los que compite y polemiza en sus discursos literarios en función no solo de sus gustos y preferencias estético-ideológicas, sino también de sus disidencias, discrepancias y rivalidades. La intratextualidad, en cambio, aunque pueda darse a un nivel profundo en todos los escritores (dar vueltas y más vueltas a los mismos temas, a las mismas formas, a los mismos fantasmas), es una elección personal, que por lo regular responde ora a una búsqueda incesante de pulimiento y perfeccionamiento, ora a una

³ “Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989: 10). Sobre las dos grandes concepciones de la intertextualidad, la restringida o delimitada y la universal o laxa, véase Pfister (2004b).

indagación sobre los límites del lenguaje poético y su articulación o plasmación genérica, ora a una reflexión sobre la relación de lo literario con lo absoluto y lo fenoménico, ora a un intento de aprehensión y captación del mundo en toda su amplitud, complejidad y diversidad desde la variación y el contraste, desde la disimilitud en la semejanza y la analogía en la diferencia.

Lope de Vega, que manifiesta una acusada tendencia a frecuentar, retocar, reiterar y modificar sus propios textos, parece cultivar la práctica de la intratextualidad en no menor grado que la de la intertextualidad, y parece ejercitarla con dominio, con pleno conocimiento de causa. En efecto, Lope se reescribe y lo hace sistemáticamente: palabras, sintagmas, formulaciones, versos, expresiones, giros sintácticos, alusiones, metáforas, imágenes, códigos, motivos, tramas, temas, tipos, personajes, situaciones, estructuras y aun textos son manipulados intencionadamente para conformar, en su entrecruzamiento, su combinación, su dispar asociación, un tejido sutil de recurrencias que confieren unicidad al conjunto de su obra, al tiempo que le permiten ofrecer, al menos en su dramaturgia, una visión abarcadora, ambigua y polifónica de la realidad. Se impone señalar que en esto último se asemeja poderosamente a Cervantes, que también se reescribe hasta la saciedad (cf. Muñoz Sánchez, 2009: 573-1200 y 2012: 15-31), y no es casualidad, pues uno y otro estaban conformando a la par, y en ruptura con la preceptiva, los moldes donde consignar la vida en curso y reflejar la infinitud de mutaciones que experimentan los acontecimientos humanos: la fórmula dramática de la *Comedia nueva*⁴ y la novela moderna. Es así que en Lope hay reescritura elocutiva, estilística, semántica, dispositiva, genérica, intergenérica y textual. Es así que la producción literaria de Lope se configura como una complicada maraña de relaciones textuales externas e internas.

Que Lope se reescriba no ha pasado, por supuesto, desapercibido para sus estudiosos, aunque en la mayoría de los casos se haga uso de una hermenéutica y nomenclatura diferentes. Pongamos algunos ejemplos significativos.

Frida Weber de Kurlat (1975: 342), en su importante artículo "*El perro del hortelano*, comedia palatina", observaba "la presencia en la producción de Lope de un ciclo de "comedias de secretario" [...] en las que [...], con tónicas muy diferentes, manifestó su aprecio por un menester cortesano del que él mismo participó buena parte de su vida y con diferentes señores". Incluía, además de *El perro del hortelano*, *Servir a señor discreto* (1610-1612), *La vengadora de las mujeres* (1615-

⁴ Aunque no faltan comedias y tragedias puras en su producción dramática, es su mezcla, la tragicomedia, el santo y seña de la revolución acometida por Lope en su práctica teatral y defendida en el *Arte nuevo* (vv. 157-180 y 191-192), por cuanto constituye la única especie que no contradice sino que subsume la variedad de la naturaleza y la pluralidad de la experiencia humana. A lo que había que sumar el rechazo de las unidades clásicas, especialmente la de tiempo, que le permiten escenificar el desarrollo de una acción "hasta el Final Juicio desde el Génesis" (*Arte nuevo*, v. 208).

1620), *Las burlas veras* (1623-1626) y *El secretario de sí mismo* (1604-1606)⁵. Weber de Kurlat (1975: 343) comentaba igualmente que “existe en la producción de Lope cierto número de piezas teatrales cuya macrosecuencia libre gira en torno del amor entre seres socialmente desiguales, y naturalmente, se dan varias posibilidades o «casos», sin excluir el drama”. Indicaba que estas piezas se podían clasificar, por un lado, respecto del tipo de desigualdad (noble / villano y alta nobleza / baja nobleza) y, por otro, las comedias de verdadera desigualdad y de desigualdad aparente conforme a su resolución final. Declaraba, por fin, que “el amor o pasión entre miembros de distintos estamentos”, más allá de su condición de macrosecuencia libre, puede erigirse en motivo caracterizador de un género, como sucede en la materia palatina (p. 344).

Carmen Hernández Valcárcel (1993) abordaba el análisis de un grupo de piezas, compuesto por *Las burlas de amor* (1587-1595), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El secretario de sí mismo* (1604-1606), *El perro del hortelano* (h. 1613) y *Las burlas veras* (1623-1626), a las que se podían añadir tres más de atribución dudosa o probable: *El silencio agradecido* (1598-1606), *Arminda celosa* (1608-1615) y *La hermosa fea* (1630-32), en torno a este tema o asunto y alrededor de una serie de secuencias y motivos que Lope emplea de manera sistemática pero con variaciones y combinaciones que imprimen una fuerte originalidad a cada comedia: el amor alunado, el engaño basado en el disfraz, los desenlaces y la función de los personajes secundarios. Hernández Valcárcel (1993: 482) subrayaba que, a la luz de las fechas de los títulos seleccionados, Lope “a lo largo de más de treinta años vuelve una y otra vez a tomar el mismo tema con extraordinaria constancia y variedad”. Pero lo más significativo es que en la presentación de su artículo apuntaba –sin mencionarlo explícitamente, aunque alude a la intertextualidad– el uso la de la intratextualidad por Lope:

Los temas de las comedias de Lope se estructuran como una constelación en torno a unos modelos temáticos que sirven de base argumental a varias comedias diferentes, que constituyen una especie de constelación con relaciones de interdependencia temática pero con una fuerte personalidad individual. Cada uno de esos modelos es

⁵ V. Pineda (2005: 1166) ha puntualizado que “desde años antes y durante muchos años después Lope habría de perfilar --con accidentes cambiantes pero con la misma esencia-- la figura del secretario. Aparece ya en *El príncipe inocente* (1590) y lo vemos por última vez en *Las bizarrías de Belisa* (1634)”. Al elenco hay que añadir ahora, por el papel de Teodoro como secretario del conde Próspero y como formante del triángulo amoroso Luciana-Teodoro-Propercio, *Mujeres y criados*, la comedia de Lope recientemente exhumada y editada por Alejandro García-Reidy. Tanto por el nombre del secretario como por la ideología triunfante --el triunfo del amor sobre las convenciones sociales--, se podría establecer un vínculo intratextual entre *Maridos y mujeres* y *El perro del hortelano*, aunque la exposición del caso es harto dispar; por la doble trama protagonizada por las hermanas Luciana y Violante y por el papel de Florencio, su padre, concuerda con *La dama boba*; las tres podrían haber sido escritas en el mismo año.

abordado por varias comedias, a veces hasta seis y ocho, pero siempre desde perspectivas diferentes; así, el conjunto de comedias resultante presenta un evidente pluriperspectivismo que recuerda estructuras musicales tan barrocas como el tema con variaciones o la polifonía. (Hernández Valcárcel 1993: 481)

Fausta Antonucci (2003) ha distinguido una serie de analogías entre *El perro del hortelano* y *La moza de cántaro* que la llevan a determinar que esta comedia es una suerte de auto-reescritura de aquella a varios años de distancia pero con un tono menos desenfadado, menos cómico, y más ortodoxa en lo ideológico. La primera de las coincidencias que registra, y que no ha dudado en denominar auto-cita, es el enorme parecido textual que manifiestan el monólogo de doña Ana, “Necio pensamiento mío”, de *La moza de cántaro* (vv. 705-744), con el de Teodoro, “Nuevo pensamiento mío”, de *El perro del hortelano* (vv. 1278-1327), del que ha partido para establecer distintas convergencias y divergencias respecto de la intriga de las dos obras. La segunda es el intercambio dialógico de sonetos entre doña Ana y don Juan, en *La moza de cántaro*, y de Diana y Teodoro, en *El perro del hortelano*, por el cual, de manera indirecta, unos y otros se permiten revelar su inclinación amorosa; ellas, además, en uso de una estrategia interlocutiva consistente en escudarse detrás del caso de una amiga enamorada. La tercera, fundamentada en la acción que imita cada pieza, estriba en la exploración de la codificación del género al que pertenecen y que arriba a un curioso punto de encuentro, a saber: *El perro del hortelano* es una comedia palatina que, al no inscribir algunas de las características salientes del género como la ambientación espacial exótica o legendaria, la dialéctica corte y aldea, la radical diferencia social de los protagonistas del caso de amor, la anagnórisis final que los nivela, se aproxima a las instancias propias de la comedia de capa y espada. *La moza de cántaro* es, por su lado, un prototipo de comedia de capa y espada de ambientación española contemporánea, que sin embargo utiliza secuencias y motivos típicos de la comedia palatina, como el (aparente) amor desigual de un galán noble y una dama plebeya.

Sin negar la particular relación de reescritura que une a las dos comedias⁶, sucede que algunas de estas correlaciones no son privativas de ellas; antes las ligan intratextualmente a otros textos. Así, el soliloquio en décimas en que un

⁶ Si bien, a nuestro parecer *La moza de cántaro* está más próxima a otras comedias urbanas coetáneas que a *El perro hortelano*. Pensamos justamente en *Por la puente, Juana* (1624-1625), con la que guarda numerosos paralelismos, desde una mayor afinidad del universo ficcional –aunque una es de ambientación contemporánea y la otra transcurre en 1526– hasta detalles de la trama: la ponderada alternancia de espacios interiores y exteriores, así como la de escenas en la calle y en lugares de recreo, como las vegas del Manzanares y del Tajo; el altercado que obliga a doña María y a doña Isabel a abandonar Ronda y León y a mudar de identidad, condición social, traje y nombre; su servicio como criadas de damas que pretenden al galán que aman; el amor que suscitan en nobles y en plebeyos; etc. Además, en lo ideológico, frente a *El perro del hortelano*, son igual de ortodoxas.

enamorado interpela a su pensamiento, personificación de su pesadumbre u osadía amorosa, lo hallamos también en *La prudente venganza*, la segunda de las tres novelas dedicadas a Marcia Leonarda que Lope publica en *La Circe*, en 1624, es decir, en una fecha muy cercana a la de la composición de *La moza de cántaro*, que podría ser 1625. Se trata del poema “Pensamiento, no penséis”, que Laura significa un día a Lisardo acerca de sus dudas y deseos (*La prudente venganza*, pp. 182-183); con lo cual, a la cercanía temporal con el de doña Ana, añade la temática y el ser asimismo proferido por una dama. Y en *La dama boba*, comedia de la que se conserva un manuscrito autógrafo fechado el 28 de abril de 1613, tal vez el mismo año de redacción de *El perro del hortelano*, Laurencio, como Teodoro, recita un soneto, igual de válido para el autoanálisis, que es ciertamente un diálogo con su pensamiento, “Hermoso sois, sin duda, pensamiento”, al que induce a mudar su amor de la discreta Nise a la necia pero rica Finea (*La dama boba*, vv. 635-648). De modo que los cuatro poemas, por la data del texto en que se integran, por la identidad sexual de los locutores y por el contenido –oportunismo frente a cuitas–, se enlazan dos a dos: los monólogos de Laurencio y Teodoro y los de Laura y doña Ana⁷.

Joan Oleza, en sus múltiples ensayos dedicados a deslindar los géneros de la *Comedia nueva* y a consignar su evolución en el devenir de la trayectoria vital y literaria de Lope, es quien más ha insistido en su práctica de la intratextualidad o reescritura al percibir la conformación de grupos de piezas que se ligan entre sí al explorar un conflicto determinado desde diversos puntos de vista, respuestas y géneros. Así, en “Del primer Lope al *Arte nuevo*” leemos:

La obra dramática de Lope abunda en casos contradictorios de obras que con un mismo conflicto elaboran respuestas diferentes. Si *El perro del hortelano* contesta a *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, no menos contesta *El lacayo fingido* a *La Estrella de Sevilla*, o *La Estrella de Sevilla* a *La niña de plata*, o *El cuerdo en su casa* a *Los comendadores de Córdoba*; es así como la escritura de Lope se abre a la conciencia, tan moderna, de la relatividad de la experiencia humana, de la singularidad irreductible de acontecimientos y circunstancias, de la inmanencia del espacio social, de la modificabilidad del punto de vista, cómico, trágico, tragicómico, pero también de la incesante fluidez de la vida y de su renovado requerimiento de adaptación. (Oleza, 1997a: XXV)

⁷ Con todo, es importante tener en cuenta que el monodialogo de un personaje con su pensamiento era asaz frecuente en el teatro áureo. Recuérdese que en la noche inicial de *El castigo sin venganza*, el Duque, Febo y Ricardo arriban a la casa de un autor de comedias, donde ensaya Andreolina --la célebre Isabela Andrenini-- un soliloquio (vv. 197-205) que comienza “Déjame, pensamiento”; Federico, luego, recita el soneto *¿Qué buscas, imposible pensamiento?* (vv. 1798-1810). La actriz italiana será igualmente mencionada en *Las bizzarrías de Belisa* (vv. 1619-1622), en donde la protagonista parlorea en décimas (vv. 973-1032) con su “temerario pensamiento”.

En su participación en el volumen colectivo *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Oleza formula una serie de conceptos –traza, función, casos– a partir del de *motivo*; analiza la traza “de la lujuria del déspota”, concerniente a un corpus significativo de obras (*El lacayo fingido*, *La ventura en la desgracia*, *La Estrella de Sevilla*, *La batalla del honor*, *Servir con mala estrella*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*, *El perseguido*, *La niña de plata*, *La condesa Matilde*, *El amor desatinado*), pertenecientes a diversos géneros (comedias palatinas y urbanas; dramas caballerescos, palatinos, de hechos privados y de hechos públicos), que se compone de diez motivos cuya concreción manifiesta ligeras variaciones y contrastes, para al final volver a hacer hincapié en que “hay en la *Comedia nueva*, pero muy especialmente en la de Lope, una celebración casi dionisiaca de la diversidad de la vida, de la diversidad de las trazas y de la diversidad de los casos, que resulta reveladora para comprender sus posiciones en el discurso contemporáneo” (Oleza, 2009: 346).

Veamos, pues, mediante su estudio comparado, la dinámica de la analogía y del contraste que manifiesta la relación intratextual concreta de *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, en torno a varios aspectos que van desde el tema, el conflicto y el género hasta los motivos, las imágenes y los *exempla* mitológicos, así como su proyección a otros poemas dramáticos de Lope.

2. EL PERSEGUIDO, EL MAYORDOMO DE LA DUQUESA DE AMALFI Y EL PERRO DEL HORTELANO

2.1 El tema y el conflicto

Es la dialéctica entre naturaleza y cultura lo que escenifican dramáticamente los tres textos. La naturaleza actúa como una esfera de fuerza, de constricción, que se puede sobrellevar o explorar, pero que no puede soslayarse, como tampoco cambiarse o mudarse. La cultura comprende el conjunto de normas y valores que regulan el comportamiento, las relaciones y la ideología de los hombres en un marco dado, mas también su propia imagen y comprensión de la naturaleza. Esta, en las tres piezas, está representada por la pulsión amorosa; la cultura, por su normativización y su relación tanto con el orden social establecido como con el código del honor. El cual, como se sabe, es un convencionalismo literario, aunque condicionado por el contexto histórico-social de la España de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, que opera en el plano ideal del deber y que afecta a la imagen social que el individuo tiene de sí mismo, frente a su linaje y frente a la colectividad, así como a las relaciones entre hombres y mujeres en el ámbito familiar de los lazos de sangre y de los lazos maritales. Es por ello un estupendo generador de casos o sucesos, como visaba Lope en el *Arte nuevo* (“los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda

gente", vv. 327-328), y un posible sustituto funcional del destino de la dramaturgia grecolatina (así lo entiende Rey Hazas, 1991).

El *sujeto* o tema en que se materializa la dialéctica de naturaleza y cultura en los tres poemas dramáticos es el amor que una dama de la alta nobleza siente por un inferior que o trabaja directamente para ella o lo hace en el ámbito cortesano-palaciego en que se mueve. En *El perseguido* es la relación de Leonora, viuda del duque Nepociano y hermana de Arnaldo, duque de Borgoña, con Carlos, camarero y privado de su hermano; en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la de Camila, viuda y madre del joven duque de Amalfi, con Antonio, su mayordomo; en *El perro del hortelano*, la de Diana, huérfana reciente de padre y condesa de Belflor, con Teodoro, su secretario.

El conflicto, desencadenado por la desigualdad social, que entraña una doble problemática en función de su dimensión privada o pública, Lope lo expone, lo reescribe, desde un prisma diferente pero complementario en cada texto: son, cierto, variaciones de un mismo tema. En *El perseguido*, habida cuenta de que la historia de amor de Leonora y Carlos es un hecho consumado antes del comienzo, no hay conflicto íntimo hasta su propalación por obra de la tenaz instigación de Casandra. Leonora, entonces, enojada por la (supuesta) traición de Carlos y por ver su honra mancillada, arremete contra él, lo tacha, sobre traidor y mal nacido, de villano (v. 2760), y amenaza con matarlo indirectamente, por intermedio de su hijo Grimaldico, en un acto que se remonta a la *Medea* de Eurípides. Sin embargo, su divulgación no origina un conflicto social; y no lo provoca por tres factores: por una costumbre del ducado de Borgoña que reconoce "que una mujer, aunque haya sido reina, / pueda casarse de segundas bodas / con cualquiera persona que ella quiera / por humilde que fuese, o su criado" (vv. 2048-2051); porque Carlos, a la postre, "nobleza [...] y virtud esconde" (v. 3241), de modo que la desigualdad de los amantes resulta ser ilusoria, y, sobre todo, por el talante discreto, ecuaníme e indulgente del duque Arnaldo, la máxima instancia de poder y de justicia, que le lleva a no ceder ciegamente a las maquinaciones y requerimientos de su esposa. En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* apenas hay conflicto privado: Camila solventa su situación y los reparos de Antonio con el matrimonio secreto. Sí lo hay, por contra, público, desde el momento en que ella, ocho años después de la celebración del connubio, lo anuncia -lo que contrasta vivamente con la actitud de Leonora-: su hermano, Julio de Aragón -quien, al ejecutar inicua e implacablemente el fanático principio de la venganza de honra, deviene la contrafigura del duque Arnaldo-, y su pretendiente, Otavio de Médicis, lo entienden como una infracción del honor, una afrenta a su estamento y una injuria a su linaje que merecen ser castigadas. En *El perro del hortelano* el conflicto es, en cambio, privado, íntimo: la acción que imita la trama no es sino la disputa que padece intramuros Diana entre el gusto y lo justo; una fluctuación que ella misma declara en varias ocasiones: "Es el amor común naturaleza, / mas yo tengo mi honor por más tesoro" (vv. 329-330); "el amor / lucha

con mi noble honor” (2641-2642), y que se cifra en la paremia que da título a la obra. Ello no impide que no haya conflicto público, aunque moderado, signado en las sospechas que albergan su primo el conde Federico y el marqués Ricardo –que son justamente el envés cómico de Julio de Aragón y Otavio de Médicis– de que su pretendida mantiene relaciones no menos ilícitas que indecorosas con su secretario, al que programan asesinar para lavar su honor; pero que se diluye ante la usurpación de identidad y social de Teodoro, merced a la fraudulenta artimaña pergeñada por Tristán, que convierte a su señor –al menos para el mundo exterior a la pareja dentro de la comedia, pues el espectador deviene cómplice suyo– en hijo del conde Ludovico y en parigual de la condesa.

2.2 Género, intertextos e intratextos

El perseguido, fechada en 1590 y publicada en la *Parte primera* (1604) de sus comedias, pertenece a la primera época de Lope. *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, escrita seguramente entre 1604 y 1606, y *El perro del hortelano*, que podría datar de 1613, ambas publicadas en la *Oncena parte* (1618), flanquean el periodo de madurez del dramaturgo. Por el tema, por el conflicto, por el rango social de los personajes, por el motivo de la identidad oculta, por la ambientación palaciega, los tres podrían formar parte del género palatino de Lope. Si bien solo *El perseguido* lo es predominantemente, aun cuando su enrevesada trama manifiesta rasgos propios así de los dramas caballerescos como de la comedia de enredo y no hay alternancia entre corte y aldea o entre mundo nobiliario y mundo villano, por lo que sus personajes, sujetos al ámbito señorial, están, aunque en gradación estamental, uniformados y constitucionalmente próximos entre sí. *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en tanto en cuanto no dramatiza un suceso de carácter ficcional o de libre invención poética, sino un acontecimiento histórico (cf. Bandello, *Tutte le opere*, t. I, parte I, novela 26, pp. 319-321), pertenece a los dramas historiales de hechos privados⁸. Mientras que *El perro del hortelano*, a nuestro

⁸ Sobre esta modalidad genérica de la *Comedia nueva*, véase Oleza (2013a y 2013b). Oleza sostiene en ellos que *El mayordomo*, ante la posibilidad de que el público no la reconociera como una pieza de orden histórico, sino de libre invención, debe encuadrarse dentro de los dramas palatinos (2013a: 113 y 2013b: 154). También Teresa Ferrer, aun cuando documenta la relación entre el suceso histórico y la *novella* de Bandello (2011b: 161), cataloga el texto como una tragedia palatina (2011a). Por nuestro lado, conforme a la extraordinaria heterogeneidad social y cultural del público barroco español, que impide atestiguar con solvencia y rigor su conocimiento de la historia (¿estamos en condiciones de poder asegurar que todo el público identificaba como históricos los ochenta y nueve dramas de autoría segura así clasificados por Oleza?), consideramos que el criterio genológico no se puede situar en el receptor, aun contando con la importancia primordial que desempeña en el hecho teatral su horizonte de expectativas, sino en el autor, cuyo saber y herramientas de trabajo sí podemos rastrear y verificar. De hecho, el mismo Lope, en el prólogo dialogístico de la *Parte XVI* (1621), hablaba así de una parte de su público: “nadie se podía persuadir con mediano entendimiento, que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo” (Case 1975: 140); y no pueden ser más

modo de ver, se afilia en primera instancia a la comedia urbana de capa y espada, que es el género más próximo a la comedia social antigua de la que es deudora: así lo certifican su ambientación, que transcurre en el presente del dramaturgo y su público y en un marco espacial doméstico, la Italia española, en concreto la urbe de Nápoles; la alternancia de escenas interiores y exteriores, cortesanas y ciudadanas, aunque predominan las de puertas adentro siempre en el palacio de Diana, a excepción de la que se desarrolla en la residencia del conde Ludovico en que Tristán narra la ficción de su hijo perdido e identificado en Teodoro; lances tan paradigmáticos como pendencias callejeras y caballeros rivales –en este caso nobles de alcurnia– que compiten por la misma dama, como la escena que inaugura el segundo acto en que el marqués Ricardo y el conde Federico aguardan en la calle, con sus criados, la salida de Diana de una iglesia, así como la presencia de embozados⁹.

Lo más significativo, empero, es que Lope, a la variedad de la trama y a la diversidad genérica une la del tratamiento, por cuanto examina, reescribe, el mismo tema, el conflicto entre el amor y el honor generado por la relación de una aristócrata y su criado, tanto en clave dramática como cómica, y lo hace a raíz de la perspectiva y los planteamientos de las dos grandes modalidades macrogenéricas de la *Comedia nueva*. *El perseguido* y *El mayordomo* son dramas serios: el primero, una tragicomedia de “acciones virtuosas” (*Arte nuevo*, v. 331); el segundo, una tragedia al modo español del *Arte nuevo*. *El perro del hortelano*, por su lado, es una obra maestra de la comicidad. *El perseguido* y *El mayordomo* reelaboran y transforman sendas novelas de Matteo Bandello tomadas directamente del original italiano: las IV, 5 y I, 26, respectivamente. Para el desenlace de *El mayordomo* Lope pudo inspirarse en el de la tragedia *Orbecche* de Giraldis Cinzio o, en su defecto, en el de la novela II, 2 de *Gli Ecatommiti*. No se debe descartar la posibilidad de que Lope, como falsilla, laborara con la extraordinaria novela de Ghismonda y Guiscardo, la IV, 1 del *Decamerón*, dado que el tema, el conflicto, el ambiente, el desenlace y la admirable modernidad de la lección ideológica son análogos. *El perro del hortelano*, por el contrario, no manifiesta una relación intertextual específica que afecte al conjunto. Se ha barajado, sin fundamento, la posibilidad de que remitiera a la novela I, 45 de las *Novelle* de Bandello, así como por otras afinidades menores a la I, 36 y a las II, 6 y 7. También a la V, 7 del *Decamerón*, que solamente concierne a la patraña ideada por Tristán sobre el origen de Teodoro; lo mismo que sucede con la comedia de

elocuentes las palabras del Duque acerca del valor de la opinión del vulgo, en el primer cuadro de *El castigo sin venganza* (vv. 147-156). Añádase que, para Lope, “por argumento la tragedia tiene / la historia” (*Arte nuevo*, vv. 111-112). Por ello, ubicamos *El mayordomo* –al igual que *El castigo sin venganza*– en el subgénero de dramas historiales de hechos privados. Por fin, queremos señalar que seguimos la terminología y la tipología de géneros propuestas por Oleza (cf. 1981, 1997a, 2004 y 2012).

⁹ Sobre la filiación de *El perro* con la comedia urbana, véase Dixon (1981 y 2013b).

Ariosto *I suppositi*, que reelabora, en parte, la *novella* de Boccaccio. Y harto sorprendentemente a *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora, escrita según el manuscrito Chacón en 1610 y publicada en 1613, por lo que probablemente Lope ni siquiera la conocía al concebir su comedia; de hecho no deja en ella la más mínima impronta, en manifiesto contraste con *La fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*, que se transparentan nítidamente¹⁰. Más visos de una posible influencia en determinados aspecto de la trama –como la fluctuación amorosa de la dama al dar a entender que ama, el uso de los pretendientes para espolear al pusilánime galán o la artimaña de la caída– podría ejercer, en *El perro*, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, escrita en los aledaños de 1611, aunque no se publicara hasta 1624, integrada en los *Cigarrales de Toledo*, que ha sido sin embargo desestimada por Dixon (1995)¹¹. Pensamos que *El perro del hortelano* constituye un deliberado ejercicio de intratextualidad cuyos referentes primarios no son otros que *El perseguido* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que a su vez están profundamente ligados entre sí. *El perro del hortelano*, desde el punto de vista genérico, no vendría sino a redondear el tema escenificado con un desenlace irónico-festivo que subvierte estética e ideológicamente el tragicómico, didascálico y convencional de *El perseguido*, en el que se premia la virtud, se castiga el vicio y se solventa la disparidad social de los amantes con el expediente clásico del desvelamiento de la identidad nobiliaria oculta del de clase inferior, a la par que, con un estándar ético transgresor similar al del *El mayordomo*, muestra la otra faz de la naturaleza híbrida de la vida: la alternativa, al llanto y al dolor, de la risa y la felicidad, que comporta el triunfo, sobre la antigua, de una sociedad nueva, erigida sobre el principio de la igualdad o la “común naturaleza”.

En el caso de *El perseguido* y *El mayordomo*, la modalidad macrogenérica a la que se adhieren viene determinada, naturalmente, por la voluntad del dramaturgo, si bien en relación crítica con sus intertextos. La dos *novelle* de Bandello concluyen trágicamente con la muerte de los protagonistas (cf. *Novelle*, t. I, I, 26, pp. 321-332; t. II, IV, 5, pp. 655-683). Lope se apartó deliberadamente del desenlace de las dos. En *El perseguido*, lo modifica hasta transformarlo en un doble final, dichoso para la pareja de Carlos y Leonora, cuya integridad triunfa sobre la serie de intrigas urdida por la Duquesa en su daño, y desgraciado para Casandra que, en punición, es repudiada por el duque Arnaldo y devuelta a casa de

¹⁰ Sobre los referentes intertextuales de las tres piezas con *novelle* de Boccaccio, Bandello y Giraldo Cinzio y sobre la bibliografía al respecto, véase Muñoz Sánchez (2011, 2013a y 2013b).

¹¹ Si bien la extraordinaria comedia palatina del fraile mercedario parece deudora del ciclo de comedias de secretario de Lope, especialmente de *El secretario de sí mismo*, con la que comparte el género, la labor formativo-pedagógica del secretario para con su enamorada, el que ella esté prometida en matrimonio por un concierto de su padre a un noble de alcurnia, la forma entre velada y directa de la heroína de manifestar su amor al secretario –aunque la estrategia usada por Magdalena es un sueño, no la redacción de una carta como hace Otavia–, la entrevista de los amantes en el jardín, el final feliz tras el descubrimiento de la verdadera identidad del galán.

su padre. Es así como una trama de acción trágica Lope la resuelve, de propósito, de modo tragicómico y ejemplar y evitando el derramamiento de sangre¹². No será esta la única ocasión en que mude el remate aciago de una historia trágica de amor en felicidad, pues lo mismo acaece en la tragicomedia *Castelvines y Monteses* (1606-1612), en donde Julia y Roselo sobreviven, como Carlos y Leonora, a sus pares Romeo y Giulietta (cf. Bandello, *Novelle*, t. I, II, 9, pp. 727-766; *Historias trágicas exemplares*, historia tercera, ff. 48r-86v). Esta actitud hostil del escritor madrileño para con el desenlace sombrío, pese a comparecer de cuando en cuando en su producción literaria, se la comenta él mismo, enmascarado en el narrador, a la señora Marcia Leonarda, su narratario, en el prólogo a *La prudente venganza*: “Es genio [...] aquella inclinación que nos guía más a unas cosas que a otras; y así, defraudar el genio es negar a la naturaleza lo que apetece”, tal y como hace “en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más adversa a quien tiene, como yo, tan cerca a Júpiter” (pp. 151-152). Además, en el interior de la novela, Lope se posiciona en contra de la venganza de sangre en los casos de honor conyugal (pp. 194-195)¹³.

En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, como hemos mencionado, Lope tomó como modelo para el desenlace la tragedia *Orbecche*, o el de la novela II, 2 de *Gli Ecatommiti*, de Giraldis Cinzio y quizá tuvo en consideración el de la *novella* IV, 1 del *Decamerón*. Probablemente lo hizo porque en la *novella* de Bandello la duquesa de Amalfi y los vástagos habidos con su mayordomo mueren envenenados, mientras que *il signor* Antonio es asesinado en Milán, y él perseguía el efecto tan horrendo como espectacular de un final a la manera neosenequista, por lo que era conveniente reunir en escena el atroz homicidio de la pareja y sus hijos. Mas también pretendía variar el desenlace de *El perseguido*, a fin de mostrar al público otra fisonomía de una trama semejante.

¹² En efecto, son varias las ocasiones en que tanto Carlos como el duque Arnaldo sugieren el desenlace fatal de Casandra en la parte final del texto (vv. 3207-3222, 3303-3304, 3323-3326). Pero al cabo todo para en la repulsión: “Y agradeced que no soy / verdugo de vuestro cuello / [...] / Yo repudio a la Duquesa / ya del marital consorcio / y es mi voluntad expresa / hacer con ella divorcio / que yo sé que no le pesa” (vv. 3426-3427 y 3436-3440), le dice Arnaldo a Casandra y publica. Es más, tras reconocer Casandra su desatino y pedir humildemente perdón a Carlos y Leonora, estos ruegan al Duque su clemencia, solo que Arnaldo no accede.

¹³ Oleza (1997b) ha englobado *El perseguido* entre las tragedias de *fine lieto* y las tragedias *moratae*, al socaire de la teoría y la práctica teatral de Giraldis Cinzio y de la preceptiva de El Pinciano. Sin embargo, su estudio desatiende un aspecto capital a la hora de catalogar *El perseguido*: su intertexto, y, por consiguiente, no se percata de que Lope trueca a sabiendas el desenlace fatal. Por lo demás, pensamos que, aparte de la historicidad del argumento (que *El perseguido* no cumple), Lope respeta a rajatabla en su dramaturgia el precepto aristotélico del *pathos* trágico como “una acción destructora o dolorosa” (*Poética*, 1452b 11-13). Así, en *Lo fingido verdadero* Ginés, escritor de comedias y representante, dice: “si el autor no la remedia, / no tendrá fin de comedia, / pues no ha de parar en bodas, / porque las figuras todas / las hace el dolor tragedia” (vv. 1347-1351).

2.3 La conducción de la trama: tres textos, un ciclo completo de amor

Uno tiene la impresión al leer o al contemplar la historia de Camila y Antonio, de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de que Lope está reconstruyendo la de Carlos y Leonora, de *El perseguido*. En ambos casos la viuda de un duque entra en relaciones con un sirviente, con el que se desposa furtivamente y con el que tiene dos hijos en secreto, siendo criados bien en la corte como expósitos, bien en un lugar como villanos. Ellas se escudan en sus tocas y en la memoria del extinto cónyuge, como nuevas Didos, para repeler flamantes ofertas matrimoniales de galanes de su mismo rango social y riqueza, el conde Ludovico y Otavio de Médicis; los cuales, ignorantes, utilizan a los consortes encubiertos de las damas como terceros de sus intenciones amorosas; después plantean sus propósitos maritales a los hermanos de las señoras; más tarde, indignados al conocer la verdad, ansían su mal y al cabo se arrepienten porque aman sinceramente. Cuando sus matrimonios secretos cobran dimensión pública, un hermano de la dama, garante de la honra familiar y del linaje, intercede ora en beneficio, ora en perjuicio de la pareja. Pero mientras que en *El mayordomo* la trama de acontecimientos se desarrolla casi por completo en el presente y en escena, en *El perseguido* en su mayor parte solo ha lugar en soliloquios y en revelaciones. Así, aunque Leonora (vv. 265-300) y Carlos (vv. 307-325) refieren en sendos monodialogos que su enlace se remonta a seis años atrás, que sus encuentros son clandestinos y nocturnos por mor del abismo estamental que los diferencia, que para disimular no osan dirigirse la palabra en público y carecen de amigos confidentes, es en *El mayordomo* donde se dramatiza la tensión íntima que suscita el amor y la seducción de la dama al galán, donde lo corroboran y lo sancionan con la boda, donde se oficia la ceremonia. Debido a la persecución de la aviesa Casandra, Carlos descubre su *affaire* al duque Arnaldo durante dos entrevistas (vv. 1425-1464 y 1955-2082): que ama a una dama cuyo nombre no puede desvelar por un voto de silencio, que esa dama es Leonora, que está casado con ella, que tienen dos hijos, que se convocan por la noche en el aposento de ella a través de un jardín y utilizando de medianera a una perrita faldera, pero es en *El mayordomo* donde alcanzamos a ver la estratagema de la fingida enfermedad de Camila para disimular los embarazos y donde acompañamos a Antonio a portar a su retoño a su aldea para que lo críen Doristo y la pobre Bartola. Y no obstante: es en *El perseguido* donde escoltamos a Carlos y al Duque a una cita del primero con Leonora, aunque nos quedemos en el umbral con Arnaldo guardando la espalda a Carlos mientras goza su buena hora y su ventura (vv. 2260-2307); es en *El perseguido* donde Carlos y Leonora tienen la posibilidad de conversar a plena luz del día merced a un diálogo cruzado e indirecto con los pretendientes de ella, el conde Ludovico (vv. 330-476) y Feliciano (vv. 1495-1684).

La disparidad entre un texto y otro no estriba únicamente en el opuesto proceder del duque Arnaldo y de Juan de Aragón, que precipitan la salvación y la condenación de sus hermanas y sus maridos, reconduciendo la trama hacia la

tragicomedia y la tragedia. Un reluctant obrar que se cifra en cada texto en el mismo verso, utilizado con sentido antitético: Arnaldo, tras notificar a Casandra el estado de Carlos y Leonora, le dice: “Ahora sabéis que son / los yerros de amor dorados” (vv. 2474-2475); Julio de Aragón, por su lado, le asegura, a propósito del matrimonio de Camila y Antonio, a Otavio de Médicis que “no puede ser locura disculpada, / ni este yerro de amor jamás dorado” (vv. 2601-2602). Igual o aun más trascendental resulta el contrario talante de Leonora y Camila. Leonora, como la condesa de Belflor, es una orgullosa representante de la nobleza de sangre y del sistema estamental, que sale a relucir en el instante en que Casandra le hace comprender que está al tanto de su situación real como consorte de un plebeyo. Camila es un personaje único en la producción de Lope; una transgresora de su condición, puesto que, ante la necesidad natural de perseguir y conquistar la felicidad en el amor, no duda en trasponer su aristocracia sanguínea a favor de la igualdad de nacimiento y la nobleza de espíritu. Ello se palpa, primero, en la seducción de Antonio, al que anima a que la corteje con valor y amor, dado que, por encima de una dama de alta alcurnia, es una mujer (vv. 301-479); después, cuando, no menos envalentonada que osada, se atreve a publicar su matrimonio a sus criados desasiéndose de su abolengo: “No quiero / título, estado, ni hacienda, / rentas, vasallos, reinos” (vv. 2436-2438); “Ya las excelencias dejo, / ya tiene su duque Amalfi, / lo que es mi Antonio ser quiero. / No quiero estados, ni vida. Suya soy” (vv. 2542-2546); “Que para dos que se quieren / es la riqueza lo menos. / Pondremos nuestra casilla, / que con vos, mi bien eterno, / una ropa de sayal, / una camisa de anejo, / serán telas de Milán, / serán cambrayes flamencos” (vv. 2573-2580). Es comprensible, en consecuencia, que Lope revistiera a su personaje de la dignidad de la tragedia, que le otorgara la solemnidad y la compasión de la acción trágica, por cuanto Camila, fustigada por la ley común del amor, no pretende sino erigirse en un individuo independiente de su sangre y de su estado, conformar un espacio autónomo y libre de vida privada, en el seno de una sociedad igual de señorial que de patriarcal.

Lope arranca la acción de *El perro del hortelano* antes del comienzo de la de *El perseguido* y de la de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en la medida en que se complace en exhibir el nacimiento del amor de la dama noble por su inferior, así como en indagar en lo que le sucede en su interior y en cómo lo resuelve. Tanto es así, que la trama de acontecimientos que expone en su comedia se corresponde en lo cardinal, fuera del desenlace, con el acto primero de su tragedia y con el pretérito o la pre-historia de su tragicomedia. En *El perseguido*, ciertamente, nada se dice de la germinación del amor, siquiera si fue Leonora la conquistadora de Carlos. En *El mayordomo* la acción principia con Camila ya rendida de Antonio; si bien la duquesa, cuando Libia, su criada y confidente, le reconviene que se haya enamorado de un sirviente, le explica que no podía haber hecho otra cosa, pues Antonio, “su entendimiento, / su persona, su valor, / pienso que engendren amor / en el más helado intento. / ¡Qué bien habla, qué bien mira, /

qué bien escribe y entiende / cualquiera cosa que emprende! / ¿Su condición no te admira? / ¿No te espanta su buen modo, / su verdad, su trato honesto, / su vestir noble y compuesto, / y su beldad sobre todo? / ¡Qué bien le pone los pies / a un caballo, qué bien canta, / qué gracia!” (vv. 232-246). En *El perro del hortelano*, Lope, maestro de la intratextualidad, invierte la situación, cambia la perspectiva a fin de poner en las tablas la ignición de la llama en el alma de la condesa de Belflor, de suerte que será ahora la criada, Marcela, la que enumere las galas del galán: las dos docenas de requiebros que Teodoro le dice en cada esquina que se encuentran, que “es el mozo más cuerdo, / más prudente y entendido, / más amoroso y discreto / que tiene aquesta ciudad”, cuán delicadamente enamoran su razones enamoradas, su estilo dulce y tierno..., hasta que, ya sola, Diana cae en la cuenta de que “mil veces he advertido en la belleza / gracia y entendimiento de Teodoro”, al extremo de que “quisiera yo que por lo menos / Teodoro fuera más para igualarme / o yo para igualarle fuera menos” (vv. 241-338). A partir de aquí, ya se sabe: ‘el perro del hortelano, que ni come berzas ni las deja comer’.

Es así, pues, como los tres poemas dramáticos constituyen en conjunto el ciclo completo del *sujeto* que los informa desde el origen de la pasión hasta la resolución del caso. Es así como los tres se completan, se complementan y se diversifican.

2.4 El amor de una noble déspota

La trama de *El perseguido* se conforma de dos hilos cuyo ovillo es Carlos: el intento de seducción de Casandra, que es el principal, el tematizado en el título, y su matrimonio clandestino con Leonora, que es la intriga secundaria sobre la que revierte la primera. Ambas líneas argumentales serán reescritas por Lope en *El mayordomo* y en *El perro del hortelano*, pero enfocadas desde perspectivas diversas, es decir, desplegadas desde otras hipótesis que parecen responder a la pregunta ¿qué pasaría o qué habría pasado si...?, como acabamos de ver respecto de la segunda. El *sujeto* de la primera es la pasión de una dama déspota por un inferior, cuyo desarrollo se cimenta en un constante abuso de poder, en un atropello continuado de la dignidad de su vasallo. La duquesa Casandra, enamorada de Carlos, le declara su voluntad de hacerlo su amante, pero él, que no quiere deshonorar al duque Arnaldo, su señor, no puede corresponder a su deseo porque está casado en secreto con Leonora; ella, al verse rechazada, lo somete a una malévola persecución cuyo objetivo es destruirlo o, una vez que está al corriente de su relación sentimental, hacerle daño indirectamente por medio de su mujer y de uno de sus hijos, Grimaldico. Se puede tener por cierto que Lope no quería retomar el mismo asunto en *El mayordomo*, aunque el triángulo que conforman Camila, Antonio y Libia nos lleva a preguntarnos qué habría pasado si Antonio, cuyo comportamiento es igual de virtuoso que el de Carlos

–y las referencias en el texto acerca de ello son tan abundantes como inequívocas–, hubiera trabado amores furtivos con Libia, posibilidad con la que se juega durante las dos primeras jornadas y que alimenta una intriga secundaria protagonizada por el secretario Urbino; cómo habría reaccionado Camila ante una negativa de su mayordomo que dejara al descubierto su infracción del código del honor. Una Camila que, según le cuenta Urbino a Antonio (vv. 1288-1299), le deniega al secretario la mano de su doncella porque se la tiene prometida al mayordomo, lo que no es sino un ardid auspiciado en su poder para salvaguardar su honra y proteger su amor. Como quiera que sea, el triángulo de *El mayordomo* sí anticipa el de Diana, Teodoro y Marcela, que a su vez remite al de Casandra, Carlos y Leonora. Ciertamente es que la condesa de Belflor no está casada como la duquesa de Boloña, y que Teodoro, movido por el oportunismo, no guarda fidelidad a Marcela como sí hace Carlos a Leonora; pero Diana ni come ni deja comer a su secretario, al que, llegado el caso, violenta con un bofetón que le baña en sangre la boca¹⁴. Diana, que domina por completo los designios de la trama tanto como manipula los sentimientos de los personajes que la rodean, incluidos el marqués Ricardo, el conde Federico y, al final, el conde Ludovico, encierra tiránicamente a Marcela en su cámara, espía escondida tras unas celosías a su secretario con su amada, declina por celos permitir a su doncella que viaje a España con su secretario en calidad de cónyuge, idea la argucia de arrojar a Tristán a un pozo para que no ose difundir la simulación de Teodoro¹⁵, de la que ella, al cabo, es tan cómplice como responsable, resuelta ya a trasponer la desigualdad que la separa de su amante, contraviniendo la rígida jerarquía feudal que su posición representa y de la que hace ostentación a lo largo de todo el texto, remarcada cristalinamente desde el comienzo con el “vuestra señoría” (v. 14) que le dispensa Fabio.

¹⁴ El bofetón de Diana a Teodoro, que esconde una sonora simbología erótica y dispara el desenlace por las sospechas que suscita en el conde Federico, es un motivo frecuente de reescritura en Lope, aunque habitualmente es el galán quien se lo propina a la dama, como el que inflige Sancho-Rugero a Matico-Juana en *Los donaires de Matico* (v. 1431), el de Lupercio a Fulgencia en *Los embustes de Celauro* (vv. 1108-1116), los de Otavio a Dorotea en *La prudente venganza* (p. 167), los de don Fernando a Dorotea en *La Dorotea* (I, 5; luego recordado en IV, 1) y el de Fabio a Filis en el soneto “Quejósele una dama de un bofetón que le había dado su galán”, núm. 67 de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Sobre los bofetones de los tres últimos textos, véase García Santo-Tomás (1995).

¹⁵ La duquesa Estela, en *La hermosa fea*, adopta la misma resolución que Diana con Julio al ser apercibida por Ricardo-Lauro de que ha escuchado escondido sus palabras: “Pues por eso haré yo matarle ahora” (en TESO). Además, las palabras con que Estela estimula a Ricardo en tanto fingido secretario de sí mismo bajo el nombre de Lauro para que se atreva a declararle su amor corren parejas con las que Camila y Diana dicen a Antonio y Teodoro en *El mayordomo* y *El perro del hortelano*, respectivamente.

2.5 La proyección intratextual de las tres piezas en el corpus de Lope

Por otro lado, el propósito de Casandra de seducir a Carlos empareja intratextualmente a *El perseguido*, en virtud del tema del incesto de una madrastra enamorada de su alnado¹⁶ y del nombre de la dama, con *El secretario de sí mismo*, donde Casandra pretende a Feduardo, y con *El castigo sin venganza*, en que se dramatiza el de Casandra con el conde Federico. Aunque en *El perseguido* no se explicita que la duquesa sea más joven que su marido, en los tres casos se podría tratar de un matrimonio desigual respecto de la edad, de forma notoria en *El secretario de sí mismo*, que recrea el motivo del viejo y la niña, al punto de que el anciano Uberto está necia y ridículamente retratado. En los tres casos es un matrimonio mal avenido, pero por diferentes razones: en *El perseguido*, por la pasión impúdica y demencial de Casandra por Carlos, que la lleva a aborrecer a su marido hasta querer desear su muerte y a tratarlo hipócritamente; en *El secretario de sí mismo*, por el ostensible contraste de edad (“yo casé, moza, con viejo”, v. 320, le dice Casandra a Feduardo, ambos de una misma edad, vv. 332-333, al igual que Casandra y Federico); en *El castigo sin venganza*, por las andanzas donjuanescas del duque de Ferrara, su casamiento por conveniencia y el desprecio que dispensa a Casandra, a la que no ama. La vinculación del hijastro con el matrimonio es distinta en los tres casos: Carlos no es hijo del duque Arnaldo, sino sobrino, ahijado y, finalmente, cuñado; Feduardo, que ha crecido como vástago de Uberto y enamorado como tal a Casandra, no es sino hijo natural y unigénito de Federico, duque de Milán; el conde Federico es, como Feduardo, hijo natural y único del duque de Ferrara. En *El perseguido*, Casandra, tras declararse y no conseguir su propósito erótico, acusa, arrebatada, falazmente a Carlos y se

¹⁶ Hasta en ocho ocasiones, en efecto, se menciona en el texto, ora por Carlos, ora por el duque Arnaldo, la suerte de relación paterno-filial que los une. Así, al relevarle Casandra su amor, Carlos le expresa la fidelidad y lealtad que le debe a Arnaldo porque le ha criado: “Un gusano pequeñuelo / cual me veis, a quien el Duque ha dado / el ser que tiene” (vv. 804-806). Durante el ataque de cólera que embarga la duquesa, al levantar falso testimonio a Carlos, pregunta el duque: “Mas dime, ¿de qué suerte me ha ofendido / un hombre que en amor a un hijo igualo? / ¿Por ventura matarme ha pretendido / Carlos, aquel rapaz a quien he dado / el ser que tiene?” (vv. 935-936); solo un poco más adelante: “Siendo como su padre yo y su amparo” (v. 999). En la primera entrevista con Carlos, le dice el duque: “¿Aquesto merecía / haberte yo criado desde niño / y el mucho bien que sabes que te he hecho...?” (vv. 1036-1041). Luego de quejarse amargamente hasta en dos ocasiones por los imperativos de la honra ante la insistencia de Casandra en las acusaciones, duda sin embargo de que así sea amparado en la crianza de Carlos y en su talante: “Mas, ¿por qué puedo creer / que pretenda mi mujer / un hombre que yo he criado / y el ser que tiene le he dado / sino es que ha perdido el ser?” (vv. 1365-1369). Ya con Carlos y resuelto el segundo percance, le dice este: “De suerte, señor, me obligas / que más que tu hijo soy” (vv. 1468-1469). Una contestación muy similar a la que le da cuando le acompaña a su encuentro nocturno con Leonora: “Señor, tú eres mi padre verdadero” (v. 2300). Ya en el desenlace, el duque Arnaldo le recrimina al conde Ludovico que haya intentado asesinar a Carlos: “¿A Carlos, / mi camarero, un hombre que he criado / en lugar de mi hijo desde niño?” (vv. 3378-3380). Esta insistencia no proviene de la *novella* IV, 5 de Bandello, sino que es de la cosecha de Lope, por lo que bordea el tema del incesto de forma deliberada.

propone destruirlo; en *El secretario de sí mismo*, la negativa de Feduardo no comporta ni su persecución ni la insidia, antes al contrario: Casandra terminará, convertida en su benefactora, por ayudarlo en la resolución de su caso; en *El castigo sin venganza*, dado el nefando ardor recíproco de Casandra y Federico, se consuma el incesto –desarrollado con honda penetración psicológica y gran conmisericordia–, aunque ella obre movida asimismo por el deseo de venganza. En los tres casos opera de intertexto (patente o latente) la antigua leyenda de Fedra, con más probabilidad la *Fedra* de Séneca que el *Hipólito* de Eurípides¹⁷, por cuanto en la tragedia del cordobés Fedra, frente a la pasividad de la heroína del trágico de Salamina, confiesa, antes de denunciar a su hijastro y tras verse abandonada por Teseo y haber debatido con la Nodriza y combatido consigo misma entre el deseo y la razón, su amor en persona a Hipólito¹⁸. De modo que los tres poemas dramáticos, en especial *El castigo sin venganza*, constituyen un eslabón intermedio en la cadena que arriba a la excepcional *Phèdre* (1677, 1687) de Racine, donde la inquebrantable castidad del alnado en el mito clásico se muda en el amor que profesa Hippolyte a Aricie, motivo por el cual rechaza el adulterio y su madrastra se suicida.

Desde que Camila y Antonio certifican su mutuo amor y lo sellan con una boda secreta y a partir de su difusión pública, momento en el cual el hermano de ella, Julio de Aragón, y su pretendiente, Otavio de Médicis, que sienten mancillada la honra familiar y personal, inician su importunación y asechanza, su caso, conforme al tema del amor correspondido y obstaculizado hasta la muerte, coliga a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, pongamos, con *El caballero de Olmedo*, donde los amores recíprocos de Alonso de Manrique e Inés se ven acorralados y batidos por el mal proceder de don Rodrigo, que también siente su honorabilidad y la de la casa de don Pedro laceradas, y don Fernando. Bien es verdad que cada pieza expone el conflicto y desarrolla los sucesos de diferente manera, con personajes de un universo social distinto y en coalescencia con otros motivos, pues así lo requiere la intratextualidad; y sin embargo vienen igualmente a concordar en que son dos tragedias al modo español del *Arte nuevo*, dos dramas

¹⁷ Sin embargo, pensamos que la enfermedad de amor de Federico y sus reticencias para desvelar sus sentimientos a Batín, en *El castigo sin venganza*, remiten a la situación de Fedra y a su relación con la Nodriza, según la describe Eurípides en su poema trágico (cf. *Hipólito*, pp. 233-242).

¹⁸ Victor Dixon e Isabel Torres (1994) no solo han acreditado que Lope estaba familiarizado con la *Fedra* de Séneca, sino que también han demostrado la relación intertextual entre la tragedia del estoico y *El castigo sin venganza*, que habría que hacer extensible tanto a *El perseguido* como a *El secretario de sí mismo*; y ello sin menoscabo de ninguna de las filiaciones primarias de las tres piezas. A ellas tres se podría agregar la primera parte de *Don Juan de Castro* (1604-1608), en tanto en cuanto la mujer del príncipe don Pedro de Alarcos confiesa a su hijastro don Juan el “amoroso fuego” que por él siente; un don Juan que, como Feduardo, decide poner tierra de por medio, aunque su actitud para con su madrastra sea harto dispar, poniendo así en funcionamiento el desarrollo de la trama. Además, el extraordinario parecido entre don Juan y su hermanastro, Rugero de Moncada, acerca el incesto de parentesco o cognación al directo o de sangre (cf. Lope de Vega, *Don Juan de Castro I*, pp. 587-600).

de “trágica historia” que son historiales de hechos privados. En *El caballero de Olmedo*, además, resuena el motivo que pone en funcionamiento la trama de *El perro del hortelano*: “muchas mujeres / quieren porque ven querer; / que en siendo un hombre querido / de alguna con grande afecto, / piensan que hay algún secreto / en aquel hombre escondido” (vv. 1718-1723). Aquí, tal tesis, desde la que rige la obra, se niega: “y engañanse, porque / son correspondencias de estrellas” (vv. 1724-1725); allí, Teodoro no la da crédito: “no entiendo / cómo puede ser que amor / venga a nacer de celos” pues “esos celos, señora, / de algún principio nacieron, / y ese fue amor, que la causa / no nace de los efetos, / sino los efetos de ella” (*El perro del hortelano*, vv. 569-571 y 580-584), pero es la que defiende Diana: “esta dama sospecho / que se agradaba de ver / este galán, sin deseo, / y viéndole ya empleado / en otro amor, con los celos / vino a amar y desear” (vv. 573-578).

2.6 Motivos, imágenes, ejemplos mitológicos y otros pormenores

La apertura de *El perseguido*, como la de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, coloca al espectador directamente en la exposición o planteamiento del caso por medio de la trama que va a imitar la acción mediante un monólogo. Aquí Casandra (vv. 1-36), como allí Antonio (vv. 1-50), exponen la ardua situación en la que se encuentran como consecuencia del amor que sienten hacia una persona de diferente linaje que el suyo, motivo por el cual vacilan en declararse abiertamente. Para ella, duquesa consorte, comporta contravenir los principios sagrados del matrimonio y atentar contra su honor. Para él, pese a ser un hidalgo con patrimonio (cf. vv. 29-31, 939, 1856, 2591, 2686-2687), haber osado poner los ojos en la duquesa de Amalfi lo iguala al mito de Ícaro, castigado por su soberbia insolencia. Después de ordenar a Camila, su doncella, que llame a Carlos, el camarero de su esposo y su oscuro objeto de deseo, Casandra vuelve a ponderar su atrevimiento de querer a un criado y se lamenta de que él no se haya percatado, en los seis meses que dura ya su arrebató, de la pasión con que lo adora, escrita en la niña de sus ojos. Antonio, aun cuando ha notado claramente el enardecimiento con que le mira la duquesa su señora, aun cuando se considera con licencia suficiente para atreverse, no se atreve a decir su querer a “aquel divino imposible” (v. 26). Puestos uno enfrente del otro, Casandra, que se siente como una mariposa que, por revolotear demasiado cerca de una vela, se ha de abrasar (“Basta, que a la lumbre doy / más vueltas que mariposa. / Todo es andar y volar / con una y otra cautela; / y al fin llegar a la vela / adonde me he de quemar”, vv. 115-120), le ordena a Carlos que se alce y que se cubra, aunque ello, como él le dice, vulnere las normas de la ceremonia del besamanos y pueda dar que hablar, “pues tal modo de privar / con nadie se suele hacer” (vv. 151-152). Antonio, a punto de entrevistarse con Camila, piensa que va adonde se ha de abrasar: “Amor con alas de hielo / lleva la esperanza mía, / cual mariposa a la llama, / al sol de unos ojos bellos, / que quien se iguala con ellos / imita a

Luzbel la fama” (vv. 274-279)¹⁹; ya en su presencia no puede dejar de asombrarse de la cordialidad con que le trata, aun llegando a quebrantar las reglas del protocolo: “Háblame familiarmente, / que aunque tú señora soy, / no siempre en el trono estoy / del título impertinente” (348-351), de la manera en que le pide que transgreda el respeto que le debe: “Cúbrete [...] / Háblame con osadía, / deja agora el ser cortés. / Cúbrete, Antonio” (vv. 366, 370-373)²⁰. Exacto: Lope está reescribiendo el principio de *El perseguido* en *El mayordomo*, solo que mudando el enfoque, adoptando la perspectiva contraria tanto de identidad sexual como social –algo similar a lo que realiza con el diálogo de Camila y Libia y de Marcela y Diana, que ya hemos comentado–.

Si nos trasladamos a *El perro del hortelano* y atendemos a la primera conversación que mantienen Diana y Teodoro, percibiremos que ella, frente a la sincera franqueza de la duquesa Amalfi, obra como Casandra: “darme quiero a entender sin decir nada” (v. 563); y así, utiliza el recurso de una amiga enamorada para darle un soneto en el que revela disimuladamente el nacimiento de su amor y pedirle la contestación. Teodoro, sin embargo, pretende rehuir hablar de tal asunto con su ama, porque, como Carlos (*El perseguido*, vv. 193-297 y 748-757), asegura que jamás trató de amor, pues que “con temor / de mis defectos no amé, / que soy muy desconfiado” (*El perro*, vv. 533-535), cuando en verdad uno ama a Marcela y el otro lleva seis años casado con Leonora.

Si Antonio se comparaba con Ícaro como *exemplum* mitológico clásico de ascensión y ambición sin límites, Teodoro no solo usa la misma representativa leyenda, sino que agrega la de Faetón: “Mas pintaron a Faetonte / y a Ícaro despeñados, / uno en caballos dorados / precipitado en un monte / y otro con alas de cera / derretido en el crisol / del sol” (vv. 819-825). Ninguno de los dos abrazará la lección que brinda el mito, pero con un resultado harto dispar: en el caso de Antonio funciona como ironía trágica que anuncia su caída y su decapitación al imponerse el prejuicio de clase sobre la igualdad congénita del ser humano; en el de Teodoro, como ironía cómica de lo que no avendrá, porque al final, al confesar a la condesa la manipulación de Tristán y su verdadera identidad, la ambición se subsume en una “nobleza natural” (v. 3294) que anula la distinción

¹⁹ La imagen de la mariposa y la luz, de raigambre petrarquesca, era, cierto, convencional. Lope se complace en utilizarla aquí y allá. Así, en *El caballero de Olmedo*, puesta en boca de Inés: “Como mariposa llevo / a estas horas, deseosa / de tu luz” (vv. 1060-1062), pero no con el sentido de abrasarse, sino de encontrarse por la noche, como cada día, con su amado. Así, en la égloga *Amarilis*, traída a colación por Silvio en un enunciado de índole moral: “que también es la envidia mariposa / que se abrasa en la llama luminosa / de la virtud ajena que le falta, / aunque donde la muerde, más esmalta” (vv. 279-282). Y véase también *Las bizarrías de Belisa* (vv. 1023-1032). Huelga decir que la intratextualidad no reside en la reiteración de un motivo, sino en el contexto y la variación con que se actualiza.

²⁰ Aunque en estas dos piezas el simbolismo sexual, no el verbal, está atenuado, las escenas del besamanos de *El perseguido* y *El mayordomo* anticipan las de *El castigo sin venganza*, en que Casandra siempre viola la ceremonia para levantar del suelo al conde Federico y ofrecerle sus brazos (vv. 396-411, 862-888, 1296-1303 y 2006-2030).

del sistema estamental. Pero es que además, la relación simbólica ente el mito de Ícaro y Teodoro queda prefigurada al comienzo con el vuelo del sombrero de gentilhomme (fingido) a la lámpara: “El sol la lámpara fue, / Ícaro el sombrero” (vv. 129-130) –el que vuela a la lámpara es el de Tristán, pero el que ha visto Diana con “plumas” (v. 81) es el que porta Teodoro con “una capa [...] / con oro” (vv. 50-51)–, a la vez que constituye una prolepsis anticipativa del (fraude) final, pues efectivamente el sombrero no se quema, apaga la llama. Ello acentúa pues la relación intratextual por contraste entre Antonio y Teodoro en relación al sentido emblemático que sobre sus trayectorias adquiere el vuelo y la caída de Ícaro.

En las tres piezas se pasa de un conflicto latente, el hecho de que Casandra, Camila y Diana se enamoren de Carlos, Antonio y Teodoro y se lo dejen entrever en una primera entrevista, a un conflicto no menos efectivo que radical, en el momento en que las tres se declaran abiertamente en un segundo encuentro. A partir de ahí, cada trama se desarrolla de un modo diverso: Casandra muda su afecto en aversión al verse despreciada y dispone hostigar a Carlos hasta las últimas consecuencias; Camila y Antonio inician su andadura como pareja y sellan su amor con la celebración de un matrimonio secreto en los dominios campestres de él en Ancona; Diana opta por no querer, “que si cuando quise amé, / no amar en queriendo espero” (vv. 1638-1639), originando así su interminable cadena de zigzagueos entre el amor y el honor.

La forma en que manifiestan categóricamente su amor Camila y Diana a Antonio y Teodoro es análoga, en cuanto que se sirven de la escritura, a diferencia de la oralidad usada por Casandra. La condesa de Belflor, habida cuenta de que su amado es su secretario personal, ya había utilizado el soporte escritural en la declaración velada, por medio de los dos “borrones de cartas” o del intercambio de sonetos. Luego de haber espiado la primera reconciliación de Teodoro y Marcela parapetada con una antepuerta, le ordena a Anarda que traiga un bufete de escritura y a Teodoro que tome papel y pluma y que escriba: “Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna quédese para necio”. “Ya el papel está cerrado, / solo el sobrescrito falta” (vv. 2034-2035), le dice Teodoro. “Pon, Teodoro, para ti”, le contesta ella (v. 2036). La duquesa de Amalfi, hastiada de la poquedad de su mayordomo, que no parece haber comprendido rectamente la respuesta que le ha dado sobre la elección del segundo esposo mediante la parábola del acompañante del camino, le dice: “espera aquí un papel, / sabrás el hombre que quiero, / que a ser su amor verdadero / él me entendiera sin él” (vv. 475-478). Al poco arriba Libia con un sobre en cuyo interior hay un pedacito de papel en el que únicamente figura su nombre. La escena se halla graciosamente aderezada con los celos de Urbino, que piensa que el papel

no es de la duquesa sino de Libia, de suerte que el nombre de Antonio lo componen entre los dos: el secretario se queda con “onio” y el mayordomo con “Ant”.

Esta forma de declaración comparece en otros de los poemas dramáticos de Lope formantes del “ciclo de comedias de secretario” o del grupo de piezas que desarrollan “el tema de la dama enamorada de su secretario”, como en *Las burlas veras*, en que se intercambian papeles fingidos, y en *El secretario de sí mismo*, donde se recrea un motivo parejo a la de *El perro del hortelano*: la dama dicta una carta al secretario dirigida a él mismo, con la misma función, confesarle su amor. En efecto, Otavia, hija de Rodulfo, duque de Mantua, enamorada de su secretario, cuyo nombre, Feduardo, concuerda con el de su prometido, el hijo del duque de Milán –que a la postre será él–, le dicta una carta (“saca el papel [...] escribe”) en que le confiesa su amor y le incita a un encuentro nocturno en el jardín (vv. 1816-1901).

Otro motivo que se da en *El perseguido*, *El mayordomo* y *El perro del hortelano* es el de la caída, siempre encarado de manera dispar, aunque en *El perseguido* y en *El perro del hortelano* es una treta que encierra una doble significación: real, el contacto de los amantes, y simbólica, nivelar su condición social. En la segunda de las dos ocasiones que los pretendientes de ella les permiten a Carlos y a Leonora entablar un diálogo cruzado, él le dice:

CARLOS	Haz que tropiezas ahora por que la mano te dé. <i>Tropiece Leonora</i>
LEONORA	¡Ay!
CARLOS	Ten señora.
LEONORA	Caí. que el chapín se me torció. <i>Dele la mano.</i> (vv. 1676-1679)

La misma astucia realiza la condesa de Belflor, pero sin haberlo comunicado con Teodoro, que no comprende su pretensión, por lo que le da la mano cubierta: “¡Qué graciosa grosería / que con la capa la ofrezcas!” (vv. 1147-1148).

En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, cae Antonio justo antes de entrar en la habitación donde será vilmente decapitado por Fenicio, criado de Julio. Esta caída, por supuesto, es la del vuelo de Ícaro con que se equipara Antonio en el soliloquio que principia la obra. La función premonitoria de desastre se declara explícitamente en el texto:

ANTONIO	¡Jesús!
URBINO	¡Qué extraña caída!
JULIO	¿Qué fue?
OTAVIO	Cayó Antonio entrando.

JULIO	Será de mucho placer.
ANTONIO	Algo me ha de suceder. (vv. 3188-3191)

Ambos tipos de caídas, la fingida femenina y la premonitoria masculina, son reutilizados por Lope en otras obras. Así, por caso, en *La dama boba* se repite en la de Nise el modelo de la de *El perseguido*, por cuanto Laurencio le sugiere que se deje caer, porque “mano y papel podré aquí / asir juntos, atrevido, / como finjas que has caído” (vv. 607-609)²¹; mientras que en *El acero de Madrid* se prefigura en la de Belisa ante Lisardo el prototipo de la de *El perro del hortelano*, con guante interpuesto entre mano y mano (vv. 51-65). En *Peribáñez* narra Bartolo la caída del comendador de un bayo (vv. 250-271), que simboliza su falta de dominio en el eros tanto como augura, al igual que la de Carlos, su funesto final²².

3. FINAL

Victor Dixon, en su ensayo “La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega”, afirma, al señalar y hacer suyas algunas de las características esenciales de la *Comedia nueva* destacadas por Francisco Ruiz Ramón, que la mayor aportación de la fórmula de las *arquitecturas fingidas* pergeñada por Lope “fue mostrar que la vida humana en su totalidad es capaz de escenificarse” (Dixon 2013c: 313). Para ello, para mostrar la variedad de la naturaleza, la relatividad de la vida humana y su casuística, hubo de ejercitar puntualmente la intratextualidad, como esperamos haber sabido demostrar al socaire de estos tres poemas dramáticos en los que campea el disimulo, el secreto y el engaño como forma de abordar desde diversas perspectivas la esencia de las tensiones entre el amor y el honor.



²¹ Véase también *El ruiseñor de Sevilla*, en donde Lucinda finge un desmayo y le da un billete a Riselo en que declara su amor a don Félix (Lope de Vega, *El ruiseñor de Sevilla*, pp. 98a-98b).

²² Véase igualmente *El médico de su honra*, la atribuida a Lope que reescribe Calderón, que comienza con la caída del Infante don Enrique (vv. 1-72), señal de su ímpetu amoroso y de “su juventud briosa” (v. 30).

BIBLIOGRAFIA

Obras citadas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2005) *Teoría de la literatura*, trad. de V. García Yerba, Madrid, Gredos.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (2010) *A vueltas con el autor del "Lazarillo"*, Madrid, Calambur.
- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo (2005) *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. de M. Donoso, Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert.
- ALEMÁN, Mateo (1987) *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de (2001) *Obra periodística*, ed. de H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia.
- ALIGHIERI, Dante (2008) *Commedia*, ed. de A. M. Chiavacci Leonardi, Milán, Mondadori, 3 vols., 8ª ed.
- ALLEN, Thomas W. (1969a) "Praefatio" a Homeri, *Opera*, ed. de David B. Monro y Thomas W. Allen, Oxford, Universidad, 5 vols., t. I, 5ª ed.
- (1910) *The Text of the «Odyssey»*, Londres, Papers of the British School at Rome.
- (1969b) *Homer: The Origins and the Transmission*, Oxford, Clarendon Press.
- ALONSO, Dámaso (1994) *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 7ª ed.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1985) *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, CSIC.
- (2010) *El duque de Lerma*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- ANDRÉS, Pablo et al (2000) "El original de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, P. Andrés y S. Garza (eds.) Valladolid, CECE, pp. 29-64.
- ANTONUCCI, Fausta (2003) "El perro del hortelano y La moza de cántaro: un caso de auto-reescritura lopiana", *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX, pp. 47-57.
- APULEYO (2000) *El asno de oro*, trad. de Diego López de Cortegana, ed. de Carlos García Gual, Madrid, Alianza.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995) *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. de J. L. Ocasar, Madrid, Turner-Castro, 2 vols.
- ARENDT, Hannah (2010) *La condición humana*, trad. de R. Gil, intr. de M. Cruz, Barcelona, Paidós.
- ARIOSTO, Ludovico (2013) *Orlando furioso*, ed. de Lanfranco Caretti, pról. de Italo Calvino, Turín, Einaudi, 2 vols., 21ª ed.
- ARISTÓTELES (1999) *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael (2009) *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*, Toronto, Toronto University Press.
- ARREDONDO, M^a Soledad (1993) "Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro", *Dicenda*, 11, pp. 11-33.
- (1995) "De Lazarillo a Estebanillo. Novedades picarescas de Estebanillo González", *Revista de Filología Española*, LXXV, pp. 255-279.
- ARTEAGA Y LÓPEZ, Esteban de (1972) *Obra castellana completa*, Madrid, Espasa, 1972.
- ASENSIO, Eugenio (2005), *De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1946), *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Reus.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), "Cervantes entre pícaros", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 591-603.
- AYALA, Gonzalo de (2006), "Apología del arte de imprimir (Madrid, Luis Sánchez, 1619)", en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 194-211.
- AZAUSTRE, Antonio (1977), "Las Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros y las versiones del Buscón", *La Perinola*, 1, pp. 71-83.
- BAENA, Julio (1996), *El círculo y la flecha: Principio y fin, triunfo y fracaso del "Persiles"*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- BAJTÍN, Mijail (1982) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid.
- (1989) *Teoría y estética de la novela*, trad. de H. S. Kriúkova y V. Carranza, Madrid, Taurus, 2^a ed.
- (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de T. Bubnova, Madrid, FCE, 2^a ed.
- BALDISSERA, Andrea (2015) "Homero en España. La Ulixea de Gonzalo Pérez", en *Homère en Europe à la Renaissance. Traductions et réécritures*, Silvia D'Amico ed., Lyon, Universidad de Lyon, pp. 1-14. <https://eve.revues.org/1250>
- BANDELLO, Matteo (1603) *Historias trágicas y exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*, trad. de Vicente de Millis, Miguel Martínez, Valladolid, 3^a ed.
- (1952) *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milán, Mondadori, Milán, 2 vols., 2^a ed.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2008) *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2^a ed.
- BATAILLON, Marcel (1964) "Sálmacis y Troco en el Abencerraje", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, pp. 27-38.

- BATAILLON, Marcel (1973) "Relaciones literarias", en *Suma cervantina*, Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley (eds.) Londres, Tamesis Books, pp. 215-232.
- (1982) *Pícaros y picaresca*, trad. F. R. Vadillo, Madrid, Taurus.
- BELTRAMI, Lucia (2002) "Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su *Persiles* III, 16-17", en *I racconti délie streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, Giulia Poggi (ed.) Pisa, Edizioni ETS, pp. 17-36.
- BERMEJO, José Bonifacio (2009) "La tecnología de la impresión en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, XXVIII, pp. 7-18.
- BILLANOVICH, Giuseppe y Matteo VENIER (1994) "Il Virgilio Ambrosiano del Petrarca e il vescovo Ildebrandino Conti", *Studi Petracheschi*, XI, pp. 129-147.
- (1995) *Petrarca Letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2ª ed.
- (1996) "L'Alba del Petrarca filólogo. El Virgilio Ambrosiano", en *Petrarca e il primo umanesimo*, Padua, Antenore, pp. 3-40.
- Biografías literarias latinas* (1985) ed. de Y. García, Madrid, Gredos.
- BLANCO, Mercedes (2004) "Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética", *Criticón*, 91, pp. 5-39.
- (2007a) "El Quijote y el Guzmán: dos políticas para la ficción", *Criticón*, 101, pp. 127-149.
- (2007b) "La honesta oscuridad en la poesía erótica", *Criticón*, 101, pp. 199-210.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957) "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 313-342.
- BLASCO, Javier (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, CEC.
- BLECUA, Alberto (2006) "Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)", en *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica, pp. 341-361.
- BLOOM, Harold, *Anatomía de la influencia*, trad. de D. Alou, Madrid, Taurus.
- BOCCACCIO, Giovanni (1587) *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino, di nuouo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi & alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati*, Florencia, Giunti, 4ª ed.
- (1974a) *Decameron*, ed. diplomático-interpretativa del autógrafo Hamilton 90, a cargo de Ch. S. Singleton, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University.
- (1974b) *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica e intr. de Domenico De Robertis, Roma-Florencia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana.
- (1992) *Decameron*, ed. de V. Branca, Turín, Einaudi, 2 vols.

- BORGES, Jorge Luis (2004a) *Discusión*, en *Obras completas I (1923-1949)* Barcelona, Emecé, pp. 239-243.
- (2004b) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, *Ficciones*, en *Obras completas I (1923-1949)* Barcelona, Emecé, pp. 444-450.
- BOUZA, Fernando (1996) *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austria*, Madrid, Temas de Hoy.
- (1997) *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis.
- (1998) *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- (2002) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid. Marcial Pons.
- (2005) *El libro y el cetro*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca.
- BRANCA, Vittore (1983) *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turín, Einaudi.
- (1985) Introducción G. Boccaccio, *Decameron*, Milán, Mondadori, pp. XI-LXXVII.
- (1991) *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BRANCAFORTE, Benito (2002) “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, en *Atalayas del «Guzmán de Alfarache»*, P. M. Piñero (coord.) Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 119-240.
- BRIGGS, Asa y Peter BURKE (2011) *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, trad. it. de E. J. Mannucci y D. Giusti, Bolonia, Il Mulino.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT (2003) *Un palacio para el rey*, trad. de V. Lleó y M^a L. Balseiro, Madrid, Taurus.
- BRUNI, Leonardo Bruni (1996) *Opere letterarie e politiche*, ed. de Paolo Viti, Turín, UTET.
- BUSTAMANTE GRACÍA, Agustín (1998) “Noticias sobre Felipe II y las artes”, en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, J. Martínez Millán, dir. Madrid, Parteluz, 5 vols., t. V, pp. 25-38.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992) *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago, Universidad de Santiago.
- (1995) “El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del *Lazarillo* como *insinuatio*”, *Bulletin Hispanique*, 97, pp. 455-464.
- (2011) “Estudios y anexos a Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*”, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, RAE, pp. 181-242.

- CABRERA, Melchor de (1993) *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta*, ed. facsímil de A. Sarriá, Madrid, Instituto de España.
- CACHO, Rodrigo (2003) "Algunas fuentes italianas del *Buscón*", en *Estudios sobre el «Buscón»*, A. Rey (ed.) Pamplona, EUNSA, pp. 191-219.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1957) *El sitio de Breda*, ed. de J. R. Schrek, La Haya, Van Goor.
- (2007) *Ni Amor se libra de amor*, en *Comedias III*, ed. de Don W. Cruickshank, Madrid, Castro, pp. 805-913.
- (2015) *Argenis y Poliarco*, ed. de Alicia Vara López, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- CARAMUEL, Juan (2004) *Syntagma de arte typographica*, ed. bilingüe latín-español de P. Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura.
- CARREIRA, Antonio y Jesús Antonio CID, Introducción a *La vida y hechos de Estebanillo González* (1990) ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid Cátedra, 2 vols.
- CASALDUERO, Joaquín (1975) *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Madrid Gredos.
- CASE, Thomas E. (1975) *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1985) *Las harpías de Madrid*, ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia.
- (1986) *La niña de los embustes*, en Antonio Rey Hazas, *La picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 209-413.
- CASTRO, Américo (2002a) *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos. Obra reunida*, pról. de J. Rodríguez-Puértolas, vol. I, Madrid, Trotta.
- (2002b) *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos. Obra reunida*, pról. de F. Márquez Villanueva, vol. II, Madrid, Trotta.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER (2011) Introducción a *Historia de la lectura en el mundo occidental*, G. Cavallo y R. Chartier, coords., Madrid, Taurus, pp. 25-66.
- CAVILLAC, Michel (1999) "Problemas de la picaresca", *La invención de la novela*, J. Canavaggio, ed., Madrid, Casa de Velázquez, pp. 171-188.
- (2010) *El "Guzmán de Alfarache" y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, Madrid.
- CAYUELA, Anne (1993) "La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29.2, pp. 51-76.

- CAYUELA, Anne (2005) *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur.
- CERVANTES, Miguel de (1996) *La Galatea. Obra Completa*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, vol. 1, Madrid, Alianza.
- (1997) *Viaje del Parnaso. Obra Completa*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, vol. 12, Madrid, Alianza.
- (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- (2004) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 5ª ed.
- (2005a) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Booket.
- (2005b) *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2014) *La Galatea*, ed. de Juan Montero, F. J. Escobar Borrego y Flavia Gherardi, Madrid, RAE.
- (2015) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Madrid, RAE.
- (2016) *El viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero, F. Romo Feito y M. Cuiñas, Madrid, RAE.
- CETINA, Gutierre (2014) *Rimas*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- CHAVES, Cristóbal de (1983) *Relación de la cárcel de Sevilla*, Madrid, El Árbol.
- CHECA CREMADES, Fernando (1992) *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid, Nerea.
- CHEVALIER, Maxime (1992) *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, Barcelona.
- CHEYNS, André (1976) *Éditions et traductions de l' "Iliade" et de l' "Odyssée". Bibliographie sélective*, Lovaina, Universidad.
- CICERÓN, Marco Tulio (1996) *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)*, ed. de M. Rodríguez-Pantoja, Madrid, Gredos.
- CLOSE, Anthony (1990) "Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 493-511.
- (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. de Leticia Iglesias y Carlos Conde, Alcalá de Henares, CEC.
- COLL-TELLECHEA, Reyes (2011) *Lazarillo castigado: historia de un olvido*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CONDE DE VILLAMEDIANA (1990) *Poesía impresa completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.
- CROSS, Edmond (1986) *Literatura, ideología y sociedad*, trad. de S. García, Madrid, Gredos.

- CROSS, Edmond (2002) "Guzmán de Alfarache y los orígenes de la novela moderna", en *Atalayas del "Guzmán de Alfarache"*, Pedro M. Piñero, ed., Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 167-177.
- (2005) "1599-1605: orígenes de la novela europea en España", en *"Por discreto y por amigo". Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderec y Benoît Pellistrandi, coords., Madrid, Casa de Velázquez, pp. 397-404.
- DADSON, Trevor J. (1984) "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII", *El Crotalón*, I, pp. 126-154.
- (2000) "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", en P. Andrés y S. Garza (eds.) *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 97-128.
- DE ARMAS WILSON, Diana (1991) *Allegories of Love. Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton, Princeton University Press.
- DE ROBERTIS, Domenico (1974) Introducción a Giovanni Boccaccio, *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica de D. De Robertis, Roma-Florenia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 7-72.
- DÍEZ BORQUE, José M^a (1983) "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano", *Hispanic Review*, LI, pp. 371-392.
- DIONISOTTI, Carlo (1995) *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milán, Il Polifilo.
- DIXON, Victor (1981) Introducción a Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, Londres, Tamesis Texts, pp. 9-67.
- (1995) "El vergonzoso en Palacio y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?", en *El ingenios cómico de Tirso de Molina*, I. Arellano, B. Oteiza, y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 73-86.
- (2013a) "Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio", en *En busca del Fénix*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, pp. 47-58.
- (2013b) "Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega", en *En busca del Fénix*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, pp. 235-253.
- (2013c) "La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega", en *En busca del Fénix*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, pp. 311-321.
- DIXON, Victor e Isabel TORRES (1994) "La madrastra enamorada: ¿Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, pp. 39-60.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1957) "Vida y obras del padre Pedro de León", *Archivo Hispalense*, LXXXVII, pp. 157-196.
- (1973) *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 3ª ed.
- (1992) *La sociedad española en el siglo XVII*, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 2 vols.
- DOMINGO MALVADI, Arantxa (2011) *Bibliofilia Humanista en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Juan Páez de Castro*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad de León.
- DUNN, Peter (1973) "Las Novelas ejemplares", en *Suma cervantina*, Juan Bautista Avale-Arce y Edward C. Riley, eds., Londres, Tamesis Books, pp. 81-118.
- (1993) *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*, Cornell Ithaca-Londres, University Press.
- EGIDO, Aurora (1994) *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- EISENSTEIN, Elizabeth (1994) *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, trad. de Fernando Bouza, Madrid, Akal.
- EL SAFFAR, Ruth (1984) *Beyond Fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, Berkeley.
- ELLIOTT, John H. (2007) *España y su mundo (1500-1700)*, trad. de Á. Rivero y X. Gil, Madrid, Taurus.
- (2009) *El conde-duque de Olivares*, trad. de T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 3ª ed.
- ERASMO (1906-1958) *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. de Percy S. Allen et al., Oxford, 12 vols.
- ERBSE, Hartmut (1969-1983) *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*, Berlín, W. de Gruyter, 6 vols.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2002) *El mito de Cupido y Psique en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2008) "Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (Persiles, III, 17): a vueltas con aspectos mítico-retóricos", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, J. Mª Maestre, J. Pascual y L. Charlo, Madrid, Alcañiz, pp. 287-302.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., Samuel DÍEZ REBOSO y Luis RIVERO GARCÍA, coords., (2013) *La "metamorfosis" de un inquisidor: El humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Huelva, Universidad de Huelva.
- EURÍPIDES (2006) *Hipólito*, en *Tragedias I*, intr. general de C. García Gual, trad. de A. Medina, J. Á. López Férez y J. L. Calvo, Madrid, Gredos, pp. 215-280.

- FABBRI, Renata (1981) *Nuova traduzione metrica di "Iliade", XIV, da una miscellanea umanistica di Agnolo Manetti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (1997) "Sulle traduzioni latine umanistiche da Omero", en *Posthomeric I. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, F. Montanari y S. Pittaluga eds., Génova, Universidad, pp. 99-124.
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN (2011) *La nascita del libro*, trad. it. de C. Pischedda, pról. de A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza.
- FENZI, Enrico (2003) *Saggi petrarcheschi*, Florencia, Cadmo.
- FEO, Michelle (1988) "Petrarca, Francesco", en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, t. IV, pp. 53-78.
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo (2009) *La crisis de la Monarquía. Historia de España*, J. Fontana y R. Villares, dirs., vol. 4, Barcelona, Crítica-Marcial Pons.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1998) *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge (1995) "Quintiliano en la primera mitad del Quattrocento italiano: Lorenzo Valla", *Berceo*, 128, pp. 7-21.
- FEROS, Antonio (2002) *El Duque de Lerma*, Madrid, Marcial Pons.
- FERRER, Teresa (2011a) "Preceptiva y práctica teatral: El mayordomo de la duquesa de Amalfi, una tragedia palatina de Lope de Vega", *Rilce*, 27, pp. 55-76.
- (2011b) "Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo", en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, V. Maurya y M. Insúa, eds., Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 159-175.
- FINSLER, Georg (1912) *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe: Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Leipzig, Teubner.
- FORCIONE, Alban K. (1970) *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton, Princeton University Press.
- (1972) *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*, Princeton, Princeton University Press.
- (1984) *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of "El casamiento engañoso" y el "Coloquio de los perros"*, Princeton, Princeton University Press.
- FORD, Philip (2007) *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Ginebra, Droz.
- FORESTI, Arnaldo (1977) *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padua, Antenore.
- FOSALBA, Eugenia (1994) *La "Diana" en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (1996) "Lenguaje y literatura", en *De lenguaje y literatura*, trad. de I. Herrera, Barcelona, Paidós, pp. 64-81.

- GARCÍA, Carlos (1977) *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. de G. Massano, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1981) *Nueva lectura del "Lazarillo". El deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006) Introducción a Esopo, *Fábulas*, ed. de Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal, Gredos, Madrid, pp. 7-26.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999) "Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca", Cervantes, XIX, 1º, pp. 113-124.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2013) *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, TC/12-Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (1995) "Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio", *Criticón*, LXV, pp. 55-63.
- (2004) *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert.
- (2008) *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2008) *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007) *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC.
- GARZA, Sonia (2000) "La cuenta del original", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, P. Andrés y S. Garza, eds., Valladolid, CECE, pp. 65-95.
- GARZA, Sonia y Silvia IRISO (2000) "El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, P. Andrés y S. Garza, eds., Valladolid, CECE, pp. 259-266.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández, Madrid, Taurus.
- GILMAN, Stephen (1993) *La novela según Cervantes*, trad. de Carlos Ávila, México, FCE.
- GÓMEZ, Jesús (1992) "Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*", *Revista de Literatura*, LIV, pp. 75-99.
- (1998) "Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, pp. 23-46.
- GÓNGORA, Luis de (2008) *Obras completas I. Poesía*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Castro, 2ª ed.
- (2009) *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica.

- GONZÁLEZ, Gregorio (1995) *El guitón Onofre*, ed. de F. Cabo, Logroño, Gobierno de La Rioja, Logroño.
- GONZÁLEZ, Tomás, y M^a Felisa del BARRIO (1985) «Juan de Mena y su versión de la *Ilias latina*», *Cuadernos de Filología Clásica*, XIX, pp. 48-84.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951) “Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro”, en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, 3 vols.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1946) *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe Segundo*, Madrid, CSIC, 2 vols.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (1998) *La “Librería rica” de Felipe II: Estudio histórico y catalogación*, San Lorenzo de El Escorial, Servicio de Publicaciones.
- (2013) *Felipe II. La educación de un “felicísimo príncipe” (1527-1545)*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- (2014) *Felipe II: la mirada de un rey*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- GRACIÁN, Baltasar (1997) *El Discreto*, ed. de A. Egido, Madrid, Alianza.
- (2000) *El Criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 7^a ed.
- (2016) *El Criticón*, ed. de Luis Sánchez Laílla, José Enrique Laplana y M^a del Pilar Cuartero, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación Provincial de Zaragoza.
- GRAFTON, Anthony (2011) “El lector humanista”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, coords., Madrid, Taurus, pp. 229-268.
- GUICHARD, Luis Arturo (2004) “Notas sobre la versión de la *Ilíada* de Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII, pp. 409-447.
- (2006) “La *Ulyxea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero”, en *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II. Translation and Adaptations*, B. Taylor y A. Coroleu eds., Manchester, Universidad, pp. 49-72.
- GUICHARD, Luis Arturo (2008) “Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (*Ulixea* XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el cardenal Mendoza y Bovadilla (*Biblioteca Universitaria di Bologna*, ms. 1831)”, *International Journal of the Classical Tradition*, XV, 4^o, pp. 525-557 (Utilizamos el PDF del preprint, pp. 1-40).
- GUILLÉN, Claudio (1971) *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, New Jersey, Princeton University Press.
- (1985) *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- (1988) *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (2002) “Del Guzmán y los Guzmanes”, en *Atalayas del “Guzmán de Alfarache”*, Pedro M. Piñero, ed., Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 65-80.
- (2007) *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 2^a ed.

- HERÁCLITO (1989) *Alegorías de Homero*. Antonio Liberal, *Metamorfosis*, intr. de Esteban Calderón, trad. y notas de M^a Antonia Ozaeta, Madrid, Gredos, pp. 9-159.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen (1993) "El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín, coord., Salamanca, Universidad de Salamanca, t. I, pp. 481-494.
- HERRERO, Miguel (1937) "Nueva interpretación de la literatura picaresca", *Revista de Filología Española*, XXV, pp. 343-362.
- Homeri Odyssea metapraste Raphaelae Volaterrano, quim diligentissime excusa* (1524), a costa de Gottfried Hittorp, Colonia, Hero Fuchs.
- IFE, B. W. (1992) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, trad. de J. Ainaud, Barcelona, Crítica.
- INFANTES, Víctor y Marcial RUBIO ÁRQUEZ (1993) Introducción a Francisco Narváez de Velilla, *Diálogo intitulado el Capón*, ed. de V. Infantes y M. Rubio Árquez, Madrid, Visor.
- INFANTES, Víctor (2006) Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.
- JAURALDE, Pablo (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 2^a ed.
- JAUSS, H.-R. (1976) *La literatura como provocación*, trad. de J. Godó, Barcelona, Península.
- JOHNSON, Carrol B. (1974) "El Buscón: D. Pablos, D. Diego y D. Francisco", *Hispanófila*, LI, pp. 1-26.
- JOLY, Monique (1999) "Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán", en *La invención de la novela*, Jean Canavaggio, ed., Madrid, Casa de Velázquez, pp. 269-276.
- KRISTEVA, Julia (1969) "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, pp. 143-173.
- La Corte de Felipe II* (1994) J. Martínez Millán, ed., Madrid, Alianza.
- La crisis de la monarquía de Felipe IV* (2006) G. Parker, coord., Barcelona, Crítica.
- La Monarquía de Felipe II: La Casa del rey* (2005) J. Martínez Millán y S. Fernández Corti, eds., Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2 vols.
- La Monarquía de Felipe III: La Casa del Rey* (2008) J. Martínez Millán y M^a A. Visceglia, eds., Madrid, Fundación Mapfre, 2 vols.

- La vida y hechos de Estebanillo González* (1990) ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid Cátedra, 2 vols.
- La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez* (1550) Salamanca, en el taller de Andreas Portonariis (BNE, sig.: U/3496).
- La Ulyxea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez, nuevamente ilustrada con la Vida del traductor, con un Examen Crítico de la versión y con copiosas observaciones y notas a todo el poema por don Esteban de Arteaga y López* (Ms II/2467 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
- La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (2015) ed. de Juan Ramón Muñoz Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, 99) 2 vols.
- La vida de Lazarillo de Tormes* (2000) en Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del "Lazarillo"*, Madrid, Castalia, pp. 143-247.
- La vida y hechos de Estebanillo González* (1990) ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid Cátedra, 2 vols.
- Lazarillo de Tormes* (2011) ed. de Francisco Rico, Madrid, RAE.
- LAPORTE, Sarah (2011) *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978) *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Barcelona, Ariel.
- (1984) *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 4ª ed.
- (1985) *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 2ª ed.
- (2002) "El *Lazarillo de Tormes* en los albores de la novela", en *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Madrid, Alianza, pp. 407-426.
- Libro del conde Partinuplés* (1995) en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, Madrid, Castro, 2 vols., t. I, pp. 315-415.
- LIDA, Raimundo (1981) *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1956) "Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*", *Romance Philology*, 9, pp. 156-162.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie (1998) "Historique du concept d'intertextualité", en *L'intertextualité*, Nathalie Limat-Letelier y Marie Miguët-Ollagnier, eds., París, Les Belles Lettres, pp. 17-64.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio (1980) *Guía y avisos de los forasteros que vienen a la corte*, Ed. de E. Simons, Madrid, Editora Nacional.
- Literatura bufonesca o del loco* (1986-1986) Francisco Márquez Villanueva, ed., *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1959) "El *Abencerraje* de Toledo, 1561. Edición crítica y comentarios", *Anales de la Universidad Hispalense*, XIX, pp. 1-60.

- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2010) *La pícaro Justina*, ed. de Luc Torres, Madrid, Castalia.
- LOWRY, Martin (1979) *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999) "La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española", *Indagación*, IV, pp. 195-220.
- LUCIANO DE SAMOSATA (1981) *Relatos verídicos*, en *Obras I*, intrd. general de J. Alsina Clotas, ed. de A. Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos, pp. 176-227.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, Mateo (2007) *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. de David Mañero, Madrid, Cátedra.
- MAÏER, Ida (1966) *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste*, Ginebra, Droz.
- MACCHIAVELLI, Niccolò (1984) *Opere III. Lettere*, a cargo de Franco Gaeta, Turín, UTET.
- MAL LARA, Juan de (2013) *La Philosophía vulgar*, ed. de I. Pepe y J. M^a Reyes, Madrid, Cátedra.
- (2015) *La Psyche*, ed. de F. J. Escobar Borrego, México DF, Frente de Afirmación Hispanista.
- MANN, Thomas (2006) *Carlota en Weimar*, trad. de Francisco Ayala, Barcelona, Edhasa.
- MANSO PORTO, Carmen (1996) *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago, Xunta de Galicia.
- MAÑERO, David (2007) *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. de David Mañero, Madrid, Cátedra, pp. 11-73.
- MARAVALL, José Antonio (2000) *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 8^a ed.
- (1986) *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus.
- MARCH, José María (1941-1942) *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2 vols.
- MARINER, Vicente (2012) *Breve antología*, ed. de M^a Dolores García del Paso Carrasco y Gregorio Rodríguez Herrera, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MARQUÉS DE SALTILLO (1948) "Bibliotecas, libreros e impresores madrileños del siglo XVII", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 54, pp. 255-285.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990) "Sobre el lanzamiento y recepción del *Guzmán de Alfarache*", *Bulletin Hispanique*, 92, pp. 549-577.
- (1995) "La interacción Alemán-Cervantes", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 241-297.

- MARTÍN ABAD, Julián (2002) "La técnica impresora", en *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. II: Edad Media*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 651-672.
- (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto.
- (2004) *Los libros antiguos impresos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2007a) "Nuevos asedios críticos al *Lazarillo de Tormes*, I", *Per Abbat*, III, pp. 7-22.
- (2007b) "Nuevos asedios críticos al *Lazarillo de Tormes*, II", *Per Abbat*, IV, pp. 7-32.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995) *El "Quijote" y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTINO, Alberto (1999) *Il "Lazarillo de Tormes" e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2 vols.
- MARTORELL, Joanot (1990) *Tirante el Blanco*, trad. cast. anónima de 1511, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- MARTOS, Juan (2013) "El comentario al *Asinus aureus* de Filippo Beroaldo y la versión de López de Cortegana", en *La "metamorfosis" de un inquisidor: El humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, F. J. Escobar Borrego, S. Díez Rebozo y L. Rivero García, coords., Huelva, Universidad de Huelva, pp. 235-354.
- MEGNA, Paola (2007) Introducción a Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, ed. de Paola Megna, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.
- MENA, Juan de (1949) *La "Yliada en romance" de Juan de Mena*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, SBE.
- (1989) *Sumas de la Yliada de Omero*, ed. crítica de Tomás González y M^a Felisa del Barrio, con el texto latino que le pudo servir de modelo a Mena enfrentado, *Filología Románica*, VI, pp. 147-228.
- MEXÍA, Pedro (1990) *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- MEYER-MINNMANN, Klaus (2008) "El género de la novela picaresca", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-40.
- MICÓ, José María (1987) Introducción a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de J. M^a Micó, Madrid, Cátedra, 2 vols., t. I, pp. 15-78.

- MICÓ, José María (1994) "Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el Guzmán y la *Pícara Justina*", en *Hommage à Robert James*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 3 vols., t. III, pp. 827-848.
- MOLHO, Maurice (1972) *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. de A. Gálvez-Cañero, Salamanca, Anaya.
- (1977) *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica.
- MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector*, Madrid, Arco/Libros.
- (2000) "La imprenta manual", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, P. Andrés y S. Garza, eds., Valladolid, CECE, pp. 13-27.
- (2008) "La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 31-46.
- (2011) *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- MONTE, Alberto del (1971) *Itinerario de la novela picaresca española*, trad. de E. Sordo, Barcelona, Lumen.
- MONTOYA, Manuel (2006) "«Yo, señor...», l'impossible roman picaresque", en *Le roman picaresque. El "Lazarillo de Tormes" et "El Buscón"*, J.-P. Sánchez, coord., Nantes, Éditions Du Temps, pp. 101-118.
- MUÑOZ MACHADO, Santiago (2012) *Sepúlveda, cronista del Emperador*, Barcelona, Edhasa.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2004) "El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII, pp. 29-44.
- (2007) "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*", *Revista de Filología Española*, LXXXVII, pp. 103-130.
- (2008) "Los vírgenes esposos del *Persiles*: el episodio de Renato y Eusebia", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 205-228.
- (2009) *La reescritura en Cervantes: el tema del amor*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- (2011) "«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope de Vega y los novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I", *Anuario de Lope de Vega*, XVII, pp. 85-106.
- (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (2013a) "«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope de Vega y los novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio) parte II", *Anuario de Lope de Vega*, XIX, pp. 116-149.
- (2013b) "«Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias»: De Boccaccio a Lope de Vega", en *Estelas del «Decamerón»*

- en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Isabel Colón y David González Ramírez, coords., Málaga, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 163-186.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2015) Introducción a *La Ulixsea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, ed. de J. R. Muñoz Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga (*Anejos de Analecta Malacitana*, 99) pp. 15-124.
- (en prensa) “El mejor de los libros de entretenimiento”. Reflexiones sobre “Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional”, de Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, CEC.
- NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco (1993) *El Diálogo intitulado el Capón*, ed. de Víctor Infantes y Marcial Rubio, Madrid, Visor.
- NAVARRO, Desiderio (1997a) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- (1997b) “Intertextualité: treinta años después”, intr. a *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, pp. V-XIV.
- (2004) *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Criterios.
- NIEMEYER, Katharina (2008a) “«... el ser un pícaro el sujeto deste libro». La primera parte de Guzmán de Alfarache (Madrid, 1599)”, en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert, pp. 77-116.
- (2008b) “«¿Quién creerá que no he de decir más mentiras que letras?» El Libro de entretenimiento de la pícara Justina, de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, 1605)”, en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert, pp. 193-218.
- NIEMEYER, Katharina y Klaus MEYER-MINNE-MANN (2008) “Cervantes y la picaresca”, en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid, Iberoamericana, pp. 223-262.
- NOLHAC, Pierre de (1907) *Pétrarque et l’humanisme*, París, Honore Champion, 2 vols., 2ª ed.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2002) *Razones retóricas para el “Lazarillo”. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2014) Introducción a Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. de V. Núñez Rivera, Cátedra, Madrid, pp. 13-111.
- OLEZA, Joan (1986) "La propuesta teatral del primer Lope", en *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Joan Oleza, ed., Londres, Tamesis Book, pp. 251-309.
- (1991) "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero", en *Comedias y comediantes*, M. Diago y Teresa Ferrer, eds., Valencia, Univeristat de València, pp. 165-188.
- (1997a) "Del primer Lope al Arte Nuevo", Estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- (1997b) "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte nuevo", *Edad de Oro*, XVI, pp. 235-254.
- (2004) "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en *Proyección y significados del teatro clásico español*, J. M^a Díez Borque y J. Alcalá, eds., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 257-276.
- (2009) "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español", en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, eds., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-349.
- (2012) "L'architettura dei generi nella *comedia nueva*. Diversità e trasformazione", en *L'architettura dei generi nella "comedia nueva" di Lope de Vega*, pról. M. Presotto, Rimini, Panozzo, pp. 33-78.
- (2013a) "Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos", *Teatro de Palabras*, VII, pp. 105-140.
- (2013b) "Variaciones del drama historial en Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XIX, pp. 151-187.
- OLTRA, José Miguel (1984) "Los modelos narrativos de *El gaitán Honofre*, de Gregorio González", *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, pp. 55-76.
- (1985) *La parodia como referente en "La pícara Justina"*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún"-CSIC.
- OVIDIO, Publio (1989) *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos.
- PÁEZ DE CASTRO, Juan (2011) *Epistolario*, en Arantxa Domingo Malvadi, *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Juan Páez de Castro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 303-531.
- PALLÍ BONET, Julio (1955) *Homero en España*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí S.A.

- PALMIRENO, Juan Lorenzo (1587) *El estudio cortesano de Lorencio Palmireno. Agora, en esta última impresión, añadido el Prouerbiador o Cartapacio*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Luis de la Puerta.
- PAREDES, Alonso Víctor de (2002) *Institución y origen del arte de la imprenta*, ed. de Jaime Moll, Madrid, Calambur, 2ª ed.
- PARKER, Geoffrey (2010) *Felipe II. La biografía definitiva*, trad. de V. E. Gordo, Barcelona, Planeta.
- PAZ, Octavio (2000) "Metamorfosis", en *Corriente alterna. Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 491-492.
- PAZ GAGO, José María (1995) *Semiótica del "Quijote"*, Ámsterdam, Rodopi.
- PELORSON, Jean-Marc (2003) *El desafío del "Persiles"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 16) pp. 7-93.
- PEÑA, Manuel (2004) "El libro bajo sospecha (siglos XVI-XVII)", en *La memoria de los libros*, P. M. Cátedra y Mª L. López Vidriero, dirs., Salamanca, Cilengua-Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2 vols., t. I, pp. 805-824.
- PÉREZ, Antonio (1631) *Las obras y relaciones de Antonio Pérez, Secretario de Estado que fue del Rey de España, Phelippe II*, Ginebra, por Juan de la Planche.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2010) *Cervantes y el "Cuarto misterio"*, Alcalá de Henares, CEC.
- PERTUSI, Agostino (1964) *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Venecia-Roma, Olschki.
- PETRARCA, Francesco (1943) *Rerum memorandarum libri*, ed. de G. Billanovich, Florencia, Sansoni.
- (1974) *Sine nomine*, ed. de Ugo Dotti, Bari, Laterza.
- (1978) *Obras I. Prosa*, ed. al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- (1994) *Lettere dispese*, ed. de Alessandro Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- (2002) *Africa*, ed. bilingüe latín-francés de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon.
- (2004-2009) *Le Familiari*, texto crítico latino de F. Rossi y U. Bosco, trad. it. de U. Dotti, Turín, Aragno, 5 vols.
- (2004-2010) *Le Senili*, texto crítico latino de E. Nota, trad. it. de U. Dotti, Turín, Aragno, 3 vols.
- (2006) *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, ed. de M. Baglio, A. Nebuloni y M. Petoletti, Roma-Padua, Antenore, 2 vols.
- PFEIFFER, Rudolf (1981) *Historia de la filología clásica*, trad. de J. Vicuña y Mª R. Lafuente, Madrid, Gredos, 2 vols.

- PFISTER, Manfred (2004a) "Prefacio" a *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Criterios, pp. 9-14.
- (2004b) "Concepciones de la intertextualidad", en *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Criterios, pp. 25-49.
- PINEDA, Victoria (2005) Intr. a Lope de Vega, *El secretario de sí mismo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, V. Pineda y G. Pontón, coords., ed. de V. Pineda, Lérida, Milenio, 3 vols., t. II, pp. 1163-1179.
- PINELO, León (2003) *Anales de Madrid (1598-1621)*, ed. de R. Martorell, Valladolid, Maxtor.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé (1916) *Fastiginia*, trad. de N. Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago.
- PLATÓN (1986) *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, ed. de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó, Madrid, Gredos.
- POLIZIANO, Angelo (1867) *Iliadis homericæ libri quatuor II, III, IV, V*, en *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, ed. de Isidoro del Lungo, Florencia: Barbera, 1867, pp. 431-523 (existe una reproducción facsimilar moderna: Hildesheim-Nueva York, George Olms Verlag, 1976).
- (1996) *Silvæ*, ed. de Francesco Bausi, Florencia. Olschki.
- (2007) *Oratio in expositione Homeri*, ed. de Paola Megna, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.
- (2010) *Appunti per un corso sull'Odissea. Editio princeps del Par. gr. 3069*, ed. de Luigi Silvano, Alessandria, Edizione dell'Orso.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2010) *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- PONTANI, Filippomaria (2002-2003) "L'Odissea di Petrarca e gli scoli di Leonzio", *Quaderni petrarcheschi*, XII-XIII, 2 vols., t. I (*Petrarca e il mondo greco*), pp. 295-328.
- (2007) *Scholia graeca in Odysseam, I. Scholia ad libros a-b*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2008) "From Budé to Zenodotus: Homeric Reading in the European Renaissance", *International Journal of the Classical Tradition*, XIV, pp. 375-430.
- (2010) *Scholia graeca in Odysseam, II. Scholia ad libros g-d*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2011) *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'"Odissea"*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2ª ed.

- QUEVEDO, Francisco de (1966) *Política de Dios*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Castalia.
- (1999) *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 4 vols., 2ª ed.
- (2005a) *Grandes anales de quince días*, en *Obras completas en prosa, III*, A. Rey dir., ed. de V. Roncero López, Madrid, Castalia, pp. 59-115.
- (2005b) *Nuevas carta de la última prisión de Quevedo*, ed. de J. O. Crosby, Londres, Tamesis Books.
- (2007a) *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, en *Obras completas en prosa, II: 1*, A. Rey dir., ed. de A. Azaustre Galiana, Madrid, Castalia, pp. 321-347.
- (2007b) *El mundo por de dentro, Sueños y discursos*, en *Obras completas en prosa, I: 2*, A. Rey dir., ed. de I. Arellano, Madrid, Castalia, pp. 357-385.
- (2007c) *El “Buscón”. Edición crítica de las cuatro versiones*, ed. de A. Rey, Madrid, CSIC.
- (2009a) *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*, ed. de M. Sánchez, Madrid, Calambur.
- (2009b) *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia.
- RAMOS, Rafael (1994) “Para la fecha del *Amadís de Gaula*: «Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen»”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, pp. 503-521.
- REDONDO, Agustín (1999) “Censura literaria y transgresión en la época de Felipe II, *El Lazarillo castigado de 1573*”, *Edad de Oro*, XVIII, pp. 135-149.
- (2005) *Otra manera de leer el “Quijote”*, Madrid, Castalia, 2ª ed.
- REY, Alfonso (1979) “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, *Hispanic Review*, XLVII, pp. 55-75.
- (1987) “El género picaresco y la novela”, *Bulletin Hispanique*, 89, pp. 85-118.
- (2007) “El problema textual del *Buscón*”, en Francisco de Quevedo, *El “Buscón”. Edición crítica de las cuatro versiones*, ed. de A. Rey, Madrid, CSIC, pp. IX-LVII.
- REY HAZAS, Antonio (1986) *La picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1990) *La novela picaresca*, Madrid, Anaya.
- (1991) “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española”, en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, T. Ferrer y M. V. Diago, coords., Valencia, Universitat de València, pp. 251-262.
- (2002) “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, en *Atalayas del “Guzmán de Alfarache”*, Pedro M. Piñero, ed., Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 177-217.

- REY HAZAS, Antonio (2003) *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga.
- REY HAZAS, Antonio y Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ (2006) *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el «Quijote» en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum.
- REYES, Fermín de los (2000) *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON (1987) *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità ai tempi moderni*, trad. it. de M. Ferrari, Pról. de G. Billanovich, Padua, Antenore, 3ª ed.
- RICAPITO, Joseph V. (1985) "Cervantes y Mateo Alemán, de nuevo", *Anales Cervantinos*, XXIII, pp. 89-95.
- RICO, Francisco (1984) "Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca", *Edad de Oro*, III, pp. 227-240.
- (1989) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed.
- (1992) Introducción al *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, pp. 13*-127*, 8ª ed.
- (2002) *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2ª ed.
- (2005) *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Destino.
- (2011) Introducción al *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, RAE, pp. 91-207.
- RIFFATERRE, Michael (1980) "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, CCXV, pp. 4-18.
- (1997a) "Semiótica intertextual: el interpretante", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, pp. 146-162.
- (1997b) "El intertexto desconocido", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, sel. y trad. de D. Navarro, La Habana, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, pp. 170-172.
- RILEY, Edward C. (1973) "Teoría literaria", en *Suma cervantina*, Juan Bautista Avale-Arce y Edward C. Riley, eds., Londres, Tamesis Books, pp. 293-322.
- (1981) "Romance y novela en Cervantes", en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Manuel Criado del Val, ed., Madrid, Edi-6, pp. 5-14.
- (1989) *La teoría de la novela en Cervantes*, trad. de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus.
- (1998) "Cervantes: Teoría literaria", en el pról. a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, ed., dir. por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. CXXIXCXLI.
- (2000) *Introducción al "Quijote"*, trad. de Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica.

- RILEY, Edward C. (2001a) "Una cuestión de género", en *La rara invención*, trad. de María C. Llerena, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 185-202.
- (2001b) "La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*", en *La rara invención*, trad. de María Carmen Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 203-215.
- (2001c) "Cervantes y los cínicos (*El licenciado Vidriera* y el *Coloquio de los perros*)", en *La rara invención*, trad. de María C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 219-238.
- (2001d) "Los antecedentes del *Coloquio de los perros*", en *La rara invención*, trad. de María C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 239-253.
- RÍOS, Vicente de los (2006) "Análisis del *Quijote*", en *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el "Quijote" en el siglo XVIII*, Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez, eds., Madrid, Verbum, pp. 271-373.
- ROCCO, Alessandra (2002) *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'«Illiade» (primo e nono libro)*, Pról. de R. Fabbri, Padua, Il Poligrafo.
- RODRÍGUEZ, Begoña (2014) *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990) *Teoría y estética de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- (2001) *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 2ª ed.
- (2002) *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Granada, Comares.
- (2003) *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona, Debate.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2004-2005) "«Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote». El lugar del *Buscón* en la picaresca", *Etiópicas*, I, pp. 144-160.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2001a) *Amadís de Gaula*, ed. de José Manuel Cacho Blecua, Madrid. Cátedra, 2 vols., 4ª ed.
- (2001b) *Las sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (1994-1995) "El tomo primero de la versión latina de la *Ilíada* realizada por el humanista valenciano Vicente Mariner: un manuscrito recuperado", *Excerpta Philologica*, 4-5, pp. 401-414.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2005) Introducción a Francisco de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, en *Obras completas en prosa*, III, A. Rey dir., ed. de V. Roncero López, Madrid, Castalia.
- (2010) *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana.

- RUBINSTEIN, Alice Levine (1982) "The notes to Poliziano's *Iliad*", *Italia Medioevale e Umanistica*, XXV, pp. 218-239.
- (1983) "Imitation and style in Angelo Poliziano's *Iliad* translation", *Renaissance Quarterly*, XXXVI, pp. 48-70.
- RUFFINATTO, Aldo (2000) *Las dos caras del "Lazarillo"*, Madrid, Castalia.
- (2001) Introducción al *Lazarillo de Tormes*, ed. de Aldo Ruffinatto, Madrid, Castalia, pp. 7-86.
- RULL, Enrique (1999) "Datos para la fecha de composición de *Ni amor se libra de amor* de Calderón", *Revista de Literatura*, CXXII, pp. 549-556.
- (2004) "En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano", en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri, ed., Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2 vols., t. I, pp. 931-946.
- RUSSELL, Peter (1985) *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Bellaterra.
- RUTHERFORD, John (2001) *Breve historia del pícaro preliterario*, Vigo, Universidad de Vigo.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2006) *República literaria*, ed. de Jorge García López, Crítica, Barcelona.
- SABBADINI, Remigio (1905) *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia, Sansoni.
- SACCHETTI, M^a Alberta (2001) *Cervantes' "Los trabajos de Persiles y Sigismunda". A Study of Genre*, Londres, Tamesis Books.
- SAENGER, Paul (2011) "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, coords., Madrid, Taurus, pp. 165-192.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2003) Introducción a Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de C. Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, pp. 7-92.
- SALES DASÍ, Emilio José (1999) "Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo", *Revista de Filología Española*, 79, pp. 123-158.
- SANTA CRUZ, Melchor de (1997) *Floresta española*, ed. de M^a P. Cuartero y M. Chevalier, Barcelona, Crítica.
- SATUÉ, Eric (1998) *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (1998) *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Roma, Bulzoni.

- SCHLICKERS, Sabine (2008a) "*Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla (Valencia, 1602)*", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid-Frankfurt am Main Iberoamericana-Vervuert, pp. 117-141.
- (2008b) "*Gregorio González, El guitón Honofre*", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, eds., Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 177-190.
- SCHMIDT, S. J. (1990) *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, trad. de F. Chico, Madrid, Taurus.
- SCHNEIDER, Bernd, y Christina MECKELNBORG (2011) *Introducción a Odyssea Homeri a Francesco Griffolino Aretino in Latinum translata. Die Latenische Odysse-Übersetzung des Francesco Griffolini*, ed. de B. Schneider und Ch. Meckelnborg, Leiden-Boston, Brill.
- Segunda parte del Lazarillo* (1988) ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra.
- SEGRE, Cesare (2002) *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 3ª ed.
- SERÉS, Guillermo (1989) "*La Iliada de Juan de Mena: de la 'breve suma' a la 'plenaria interpretación'*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, pp. 119-141.
- (1996) *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- (1997) *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La "Iliada en romance" y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad.
- SLIWA, Krzysztof (2005) *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Pamplona, EUNSA.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967) "*De la intención y valor del Guzmán de Alfarache*", en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, pp. 9-66.
- (1972-1975) "*Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador*", en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 3 vols., t. III, pp. 467-485.
- (1973) "*El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII*", *Hispanic Review*, XLI, pp. 313-330.
- (1975) "*El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes*", *Hispanic Review*, XLIII, pp. 25-41.
- (1976-1977) "*De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo*", *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 2 vols., t. II, pp. 713-729.
- (1978) "*Sobre tipología y ordenación de las Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, XLVI, pp. 65-75.

- STANFORD, W. B. (2013) *El tema de Ulises*, ed. de A. Silván, trad. de B. Afton Beattie y A. Silván, Madrid, Dykinson.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1629) *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Perpiñán.
- TALÉNS, Jenaro (1975) *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar.
- TASSO, Torquato (2006) *Gerusalemme liberata*, ed. de Lanfranco Caretti, Milán, Mondadori.
- TEÓCRITO (1986) *Las siracusanas*, en *Bucólicos griegos*, ed. de M. Brioso Sánchez, Madrid, Akal, pp. 173-181.
- TESO (1998): *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos en CD-Rom, Madrid, Chadwyck-Healey España, Madrid.
- THIERMANN, Peter (1993) *Die "Orationes Homeri" des Leonardo Bruni Aretino*, Kritische Edition der lateinischen und kastilianischen Übersetzung mit Prolegomena und Kommentar von Peter Thiermann, Leiden, E.J. Brill.
- TODOROV, Tzvetan (2007) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de A. M^a Nethol, México, Siglo XXI, 11^a ed.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982) *Teoría de la literatura*, trad. de M. Suárez, pról. de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Akal.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2008) *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del "Inventario" de Antonio de Villegas*, Madrid, Polifemo.
- TYNIÁNOV, Yuri (2007) "Sobre la evolución literaria" en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de A. M^a Nethol, México, Siglo XXI, 11^a ed., pp. 89-101.
- TYNIÁNOV, Yuri y Roman JAKOBSON (2007) «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de A. M^a Nethol, México, Siglo XXI, 11^a ed., pp. 103-105.
- VÁZQUEZ DE MÁRMOL, Juan de (2006) "Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro", en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 193-194.
- VEGA CARPIO, Lope de (1886) *Obras escogidas*, ed. de E. Zerolo, París, Garnier, 4 vols.
- (1950) *El hijo de los leones*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega y Carpio*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, t. II, pp. 217-234.
- (1972) *El ruiñeñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega*, XXXII. *Comedias novelescas*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 73-134.
- (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.

- VEGA CARPIO, Lope de (1987) *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia.
- (1992) *Lo fingido verdadero*, ed. de M. Cattaneo, Roma, Bulzoni.
- (1994) *Los donaires de Matico*, pról. M. G. Profeti, ed. de M. Presotto, Kassel, Reichenberger.
- (1997a) *El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 16ª ed.
- (1997b) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica.
- (1997c) *El perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, coords., ed. de S. Iriso y M. Morrás, Lérida, Milenio, 3 vols., t. I, pp. 272-458.
- (1998a) *Rimas humanas y otros versos*, ed. de A. Carreño, Barcelona, Crítica.
- (1998b) *Don Juan de Castro I*, en *Obras completas. Comedias XV*, ed. de J. Gómez y P. Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 583-676.
- (1998c) *La hermosa fea*, en *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España*, TESO, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- (1999) *La dama boba*, ed. de A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa, 14ª ed.
- (2000) *El acero de Madrid*, ed. de S. Arata, Madrid, Castalia.
- (2004) *Las bizarrías de Belisa*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- (2005a) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia.
- (2005b) *El secretario de sí mismo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, V. Pineda y G. Pontón, coords., ed. de V. Pineda, Lérida, Milenio, 3 vols., t. II, pp. 1161-1302.
- (2007a) *El médico de su honra*, en Apéndice a Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. de A. Armendáriz, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 517-636.
- (2007b) *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de M. Presotto, Madrid, Castalia, pp. 151-195.
- (2009) *El anzuelo de Fenisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, R. Ramos, coord., ed. de L. Gómez Canseco, Lérida, Milenio, 2009, 3 vols., t. I, pp. 163-304.
- (2010) *Amarilis. Égloga*, reproducción facsímil de Melquíades Prieto, ed. e intr. de F. B. Pedraza, Madrid, Fundación Caja Castilla-La Mancha-UCLM-Griso.
- (2011) *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de E. Rodríguez, Madrid, Castalia.
- (2012a) *El perro del hortelano*, en *Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, coords., ed. de Paola Laskaris, Madrid, Gredos, 2 vols., t. I, pp. 53-262

- VEGA CARPIO, Lope de (2012b) *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Comedias. Parte XI, L. Fernández y G. Pontón, coords., ed. de Teresa Ferrer, Madrid, Gredos, 2 vols., t. II, pp. 321-458.
- (2012c) *La moza de cántaro*, en Lope de Vega y Cándido María Trigueros, *La moza de cántaro (dos comedias)*, ed. de G. Torres, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 87-190.
- (2015) *La viuda valenciana*, ed. de José Rafael Ramos, en Comedias Parte XIV, Enrique López Martínez, coord., Madrid, Gredos, 2 vols., t. I, pp. 831-999.
- VEGA RAMOS, M^a José (1995) “Teoría de la comedia e idea del teatro: los Prenotamenta terencianos en el siglo XVI”, *Epos*, XI, pp. 237-262.
- VILANOVA, Antonio (1989) *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen,.
- (2003) “Quevedo y Erasmus en el *Buscón*”, en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. II: *Prosa*, V. Roncero y J. Enrique Duarte, eds., Pamplona, EUNSA, pp. 251-288.
- VILLALÓN, Cristóbal (1990) *El Cróton*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- VIVES, Juan Luis (2005) *Los diálogos (Linguae Latinae Exercitatio)*, ed. de M^a Pilar García Ruiz, Pamplona, EUNSA.
- VOLATERRANO, Raphaele (1984) *Iliados libri I, II a Raphaele Volaterrano Latine versi*, ed. de Renata Fabbri, Padua, Antenore.
- WEISS, Roberto (1977) *Medieval and Humanist Greek*, Padua, Antenore.
- WELLEK, René y Austin WARREN (200) *Teoría literaria*, trad. de J. M^a Gimeno, pról. de D. Alonso, Madrid, Gredos.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1977) “El perro del hortelano, comedia palatina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, pp. 339-363.
- WILKINSON ZERNER, Catherine (1996) *Juan de Herrera: Arquitecto de Felipe II*, trad. de I. Balsinde, Madrid, Akal.
- WILLIAMSON, Edwin (1991) “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 183-199.
- YNDURÁIN, Domingo (1998) Introducción a Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 16^a ed.
- (2003) “El Quevedo del *Buscón*”, en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. II: *Prosa*, V. Roncero y J. Enrique Duarte, eds., Pamplona, EUNSA, pp. 289-335.
- YOUNG, Philip H. (2003) *The Printed Homer: A 3000 Year Publishing and Translation History of the “Iliad” and the “Odyssey”*, Jefferson (NC)-Londres, McFarland & Company.

- ZABALETA, Juan de (1983) *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de C. Cuevas, Madrid Castalia.
- ZIMIC, Stanislav (1996) *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.
- (2005) *Cuentos y episodios del "Persiles"*, Pontevedra, Mirabel.

Procedencia de los textos

- I. “«En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)»: Imprenta y librerías en el siglo XVII”, *Artifara*, 16 (2016), pp. 277-300.
- II. “La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», *Artifara*, 14 (2014), pp. 89-117.
- III. “«El mejor de los poetas» para «el mejor de los príncipes»: la *Ulixea de Homero*, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez, un tratado cortesano de educación principesca», *Calíope* (Monográfico “Poesía y Corte”, coordinado por Eduardo Torres Corominas), 22.1 (2017), pp. 141-163.
- IV. “La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas”, *Revista de Filología Española*, XCIII, 1º, (2013), pp. 103-132.
- V. “«La Corte, del mundo maravilla»: La picaresca durante el reinado de Felipe IV”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXII, 2º, (2014), pp. 383-480.
- VI. “«Mira, si quieres, que no mires»: El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)”, *Revista de Literatura*, en prensa.
- VII. “La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope», en *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentale*, Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti, coords., Turín, Accademia University Press, 2015, pp. 539-555.
- VIII. “Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 46-78.



Este pdf de *Estudios de literatura del Siglo de Oro*,
número 2 de la colección
de estudios y textos
de iberística



se terminó de disponer en Cannes –cerca
de donde, 1.950 años antes, encalló
la barca de San Torpetes, pisano–
el 29 de abril de 2018,
día en que se conme-
mora el martirio
del santo.



